N5300
.R462
1908

Ѳ.И.РЕРБЕРГЪ.

КРАТКІЙ КУРСЪ ИСТОРІИ ИСКУССТВЪ.

a 00003 011083

Ѳ. И. РЕРБЕРГЪ.

Ѳ. И. РЕРБЕРГЪ.

NC
N5300
.R462
1908

КРАТКІЙ КУРСЪ ИСТОРІИ ИСКУССТВЪ. 26 ЛЕКЦІЙ.

Kratkiĭ kurs istorii iskusstv. 26 lektsiĭ.

Изд. В. М. Саблина. Москва.—1908.

Типографія В. М. Саблина.
Москва, Петровка, домъ Обидиной.
Телефонъ 131-34.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

ЛЕКЦІЯ ПЕРВАЯ.

Введеніе 1
Искусство первобытныхъ народовъ 10

ЛЕКЦІЯ ВТОРАЯ.

Египетъ 15
Архитектура. 17
Скульптура. 22
Живопись 23

ЛЕКЦІЯ ТРЕТЬЯ.

Месопотамія 27
Персія 32
Сирія, Финикія, Палестина. 33
Индія 33
Микенское искусство 36

ЛЕКЦІЯ ЧЕТВЕРТАЯ.

Искусство древней Греціи 38
Архитектура 41
Скульптура 49

ЛЕКЦІЯ ПЯТАЯ.

Греческіе скульпторы V вѣка 53
Скульптура Парѳенона 57
Скульпторы IV вѣка 59
Аѳродита Милосская 64
Живопись Эллады 66

ЛЕКЦІЯ ШЕСТАЯ.

Эллинистическое искусство 69
Прикладное искусство Греціи 74
Римъ 76
Архитектура 79
Скульптура 81
Живопись 82

ЛЕКЦІЯ СЕДЬМАЯ.

Крушеніе античнаго искусства 84
Древнехристіанское искусство 87

ЛЕКЦІЯ ВОСЬМАЯ.

Византійское искусство. 93

ЛЕКЦІЯ ДЕВЯТАЯ.

Романское и готическое искусство 104
Архитектура 105
Живопись и скульптура 110

ЛЕКЦІЯ ДЕСЯТАЯ.

Эпоха Возрожденія 113
Флорентійская школа 120

ЛЕКЦІЯ ОДИННАДЦАТАЯ.

Италія XV в. 126
Скульптура Ренессанса во Флоренціи 133
Умбрійская и Падуанская школы 136

ЛЕКЦІЯ ДВѢНАДЦАТАЯ.

Леонардо да Винчи. 1451—1519 140
Микель Анжело. 1475—1564 145
Рафаэль. 1483—1520 149

ЛЕКЦІЯ ТРИНАДЦАТАЯ.

Венеціанская школа 157
Современники Рафаэля 164
Упадокъ искусства въ Италіи 165

ЛЕКЦІЯ ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ.

Архитектура Возрожденія 170
Возрожденіе на сѣверѣ Европы 173
Возрожденіе въ Германіи 179

ЛЕКЦІЯ ПЯТНАДЦАТАЯ.

XVII вѣкъ. Голландія 182

ЛЕКЦІЯ ШЕСТНАДЦАТАЯ.

Фландрія XVII в. 192

ЛЕКЦІЯ СЕМНАДЦАТАЯ.

Испанія и Франція въ XVII в. 207
Франція. XVII вѣкъ 213

ЛЕКЦІЯ ВОСЕМНАДЦАТАЯ.

XVIII вѣкъ 218

ЛЕКЦІЯ ДЕВЯТНАДЦАТАЯ.

Эпоха Великой революціи 232

ЛЕКЦІЯ ДВАДЦАТАЯ.

Назарейцы и романтики въ Германіи 242
Романтизмъ во Франціи 251

ЛЕКЦІЯ ДВАДЦАТЬ ПЕРВАЯ.

Реализмъ во Франціи и Германіи 258

ЛЕКЦІЯ ДВАДЦАТЬ ВТОРАЯ.

Англійскіе пейзажисты начала XIX в. 274
Барбизонцы 276
Милле 282

ЛЕКЦІЯ ДВАДЦАТЬ ТРЕТЬЯ.

Прерафаэлиты 286
Японцы 292

ЛЕКЦІЯ ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТАЯ.

Импрессіонизмъ 299

ЛЕКЦІЯ ДВАДЦАТЬ ПЯТАЯ.

Идеалистическое теченіе въ Германіи 316
Идеалисты во Франціи 321
Направленіе живописи послѣднихъ лѣтъ 324
Современные французы 327

ЛЕКЦІЯ ДВАДЦАТЬ ШЕСТАЯ.

Голландія. Бельгія 331
Италія 335
Испанія 337
Швеція 338
Норвегія 340
Америка 340
Скульптура XIX вѣка 346

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Нигдѣ нѣтъ такого взаимнаго непониманія между публикой и художникомъ, какъ у насъ въ Россіи; нигдѣ нѣтъ такого крайняго равнодушія къ искусству, доходящаго иногда до полнаго его отрицанія.

Слабое посѣщеніе музеевъ и выставокъ объясняли ихъ неинтересностью даже въ то время, когда центромъ ихъ были произведенія Коровина, Врубеля, Борисова-Мусатова... А объ ужасающей безвкусицѣ, въ которой живетъ русское общество, лучше и не говорить...

Одна изъ главныхъ причинъ такой эстетической отсталости коренится въ нашемъ воспитаніи. Дѣтей знакомятъ съ литературой и музыкой, но о пластическихъ искусствахъ имъ ничего не говорятъ. Гимназистъ 8-го класса дѣлаетъ большіе глаза при именахъ Праксителя Боттичелли или Родена, а о Тиціанѣ помнитъ только, что какой-то король, когда-то, зачѣмъ-то поднялъ ему кисть; про Іоническую капитель онъ говоритъ, что она въ готическомъ стилѣ, и т. п.

Этотъ пробѣлъ воспитанія и недостатокъ книгъ объ искусствѣ, доступныхъ юношеству и людямъ мало подготовленнымъ, побудили автора выпустить въ свѣтъ

этотъ трудъ безъ претензій на полноту или, тѣмъ болѣе, ученость.

Книга эта представляетъ собой рядъ лекцій, читанныхъ авторомъ учащейся молодежи, и обнимаетъ въ краткихъ и сжатыхъ чертахъ развитіе главнымъ образомъ Европейскаго искусства отъ первобытныхъ временъ до нашихъ дней. Египетъ и Востокъ разобраны лишь для выясненія ихъ вліянія на Европу. Русскому искусству будетъ посвященъ отдѣльный годовой курсъ.

Стремленіе удешевить книгу лишило возможности иллюстрировать ее полнѣе.

Если эти лекціи поднимутъ въ юномъ читателѣ интересъ къ пластическимъ искусствамъ и дадутъ ему нѣкоторую подготовку къ чтенію болѣе серьезныхъ трудовъ въ этой области, — авторъ будетъ считать себя счастливымъ и свою задачу исполненной.

Авторъ.

ИСТОРІЯ ИСКУССТВЪ.

Посвящается
А. П. Р.

ЛЕКЦІЯ ПЕРВАЯ.

Введеніе.

Приступая къ изученію исторіи искусства, надо прежде всего опредѣлить область нашего изслѣдованія,— что мы, собственно, будемъ изучать.

Кромѣ дѣятельности человѣка, ведущей непосредственно къ удовлетворенію потребностей его физической природы, дѣятельности, необходимой для поддержанія жизни въ его организмѣ, т.-е. заботъ о пищѣ, одеждѣ и жилищѣ есть еще дѣятельность, которой человѣкъ отдаетъ едва ли не большую часть своихъ силъ и способностей. Она не идетъ на поддержаніе жизни и здоровья организма, а имѣетъ какую-то другую цѣль, удовлетворяетъ какія-то другія потребности.

Посмотрите: дикарь сплелъ себѣ шалашъ изъ вѣтвей для защиты отъ непогоды и дикихъ звѣрей и входъ шалаша украсилъ листьями и деревянными брусками, которые онъ покрылъ рѣзьбой и раскрасилъ. Такъ же онъ украсилъ и лодку, на которой ловитъ рыбу, и весло, и оружіе и предметы домашняго обихода. Эти листья, эти рѣзьба и краска не имѣютъ никакой связи съ прямымъ назначеніемъ шалаша защищать человѣка отъ внѣшнихъ вліяній. Украшенія эти не дѣлаютъ лодку прочнѣе, весло легче и оружіе смертоноснѣе. Тутъ цѣль, очевидно, другая.

Теперь возьмите обстановку, въ которой живетъ и работаетъ культурный человѣкъ, и вы увидите, что, если онъ кладетъ много труда на заботу о потребностяхъ своего животнаго организма, на то, чтобы сдѣлать жизнь здоровой, то еще больше на то, чтобы сдѣлать ее красивой, чтобы удовлетворить запросы нашей духовной природы.

Эта-то особенная дѣятельность называется обыкновенно эстетической, а продукты ея объединяются подъ общимъ названіемъ искусства.

Я не буду васъ утомлять длинными разсужденіями о томъ, въ чемъ заключается сущность искусства, какія его конечныя цѣли и задачи.

Эти вопросы каждая эпоха разрѣшаетъ по-своему. Изучая исторію искусства, мы попутно будемъ знакомиться и со взглядами различныхъ эпохъ на его сущность, цѣль и задачи *).

А теперь я считаю необходимымъ отвѣтить только на слѣдующіе два вопроса.

Вопросы эти давно рѣшены, и въ Западной Европѣ давно уже, какъ говорится, сданы въ архивъ, но въ русскомъ обществѣ еще недавно о нихъ горячо спорили, да, повидимому, и сейчасъ они не являются вполнѣ ясными для очень многихъ.

Первый вопросъ. Да нужно ли вообще искусство, не есть ли оно просто прихоть богатыхъ людей, предметъ роскоши, не приносящій никакой пользы? Не заблуждается ли поголовно все человѣчество, отдавая столько силъ этому кумиру? Не лучше ли человѣку отказаться вовсе отъ эстетической дѣятельности и обратить свои силы на что-нибудь болѣе полезное?

У насъ находились люди, прямо говорившіе, что искусство

---

*) Удачнаго опредѣленія слова „исскуство“, кажется, еще никто не далъ. Это тѣмъ болѣе трудно, что невозможио установить точной границы между дѣятельностью эстетической и практической.

вовсе человѣку не нужно, предлагавшіе прекратить безполезную дѣятельность и уничтожить ея результаты.

Къ такому выводу они приходили потому, что не умѣли объяснить себѣ значенія этой, такъ называемой эстетической дѣятельности.

Люди эти напоминаютъ тѣхъ слѣпыхъ медиковъ, которые предлагали удалять изъ организма органы, значенія которыхъ они не умѣли объяснить, и потому считали ненужными,—только часто такія операціи оканчивались очень плачевно для организма.

Попробуйте лишить человѣчество искусства. Оно быстро пойдетъ по пути одичанія и вырожденія нравственнаго и физическаго.

Но къ счастью человѣчество никогда безъ искусства не обходилось.

Какъ бы ни объясняли смыслъ искусства, какъ бы ни спорили, полезно оно или безполезно, и какое искусство полезно и какое вредно,—искусство всегда было, есть и будетъ неизмѣннымъ спутникомъ человѣческой жизни.

Оно зарождается въ такую эпоху, когда не можетъ быть и рѣчи о роскоши, когда человѣкъ еще едва можетъ удовлетворять свои первыя потребности, когда онъ еще не только не можетъ написать картины или сочинить стиховъ, но когда онъ еще не умѣетъ почти говорить и живетъ въ пещерѣ, какъ дикое животное.

Искусство существуетъ у всѣхъ народовъ, во всѣ времена, на всѣхъ ступеняхъ развитія человѣка, начиная отъ первобытнаго его состоянія и кончая эпохами наивысшаго расцвѣта культуры.

Во всѣ времена самые талантливые, самые одаренные люди отдавали себя служенію искусству.

Въ общемъ можно сказать, что на служеніе искусству человѣчество отдаетъ свои лучшія силы.

Думаю, что выбрасывать за бортъ такую всеобщую дѣятельность человѣчества только потому, что нѣкоторые люди никакъ не могутъ подыскать удовлетворительнаго объясненія этому явленію, будетъ, по меньшей мѣрѣ, нелогично.

Второй вопросъ, который я считаю необходимымъ выяснить, слѣдующій. Есть ли какая-нибудь связь между искусствомъ и другими сторонами жизни человѣка и общества, или искусство есть только продуктъ фантазіи отдѣльныхъ людей, совершенно независимый отъ обстановки и общаго теченія окружающей художника жизни? Въ послѣднемъ случаѣ нельзя было бы найти никакихъ законовъ въ развитіи искусства, въ области его невозможна была бы никакая группировка, и объ исторіи искусства не могло бы быть и рѣчи.

Я думаю, что для рѣшенія этого вопроса не надо много труда и времени.

Подумайте, можно ли считать какое бы то ни было произведеніе чистымъ продуктомъ творчества отдѣльнаго лица безъ всякой связи съ окружающей жизнью, если сама личность есть, до извѣстной степени, продуктъ своего времени?

Можно ли творца художественнаго произведенія вполнѣ изолировать отъ всякихъ внѣшнихъ вліяній, а тѣмъ болѣе отъ наслѣдственности? Ясно, что это немыслимо. Наконецъ, всякое произведеніе требуетъ извѣстныхъ техническихъ средствъ, запаса техническихъ знаній; знанія эти накопляются вѣками и совершенное, законченное произведеніе искусства является только результатомъ многовѣковой работы цѣлыхъ поколѣній художниковъ и всего народа.

А природа, климатъ, религія, государственное устройство страны — развѣ могутъ не отразиться на творчествѣ народа? Развѣ человѣкъ можетъ составить орнаментъ изъ растеній, которыхъ онъ не видалъ? Развѣ онъ можетъ знать и изображать человѣческое тѣло, если кругомъ него люди всегда заку-

таны въ мѣха и толстую одежду? Развѣ христіанинъ станетъ изображать въ храмахъ языческихъ боговъ? Развѣ рабъ сумѣетъ спѣть пѣснь свободы? Развѣ свободный гражданинъ станетъ строить пирамиды или воспѣвать небывалые подвиги своего повелителя? Въ искусствѣ всегда выражались лучшія, самыя глубокія, самыя сильныя стремленія, симпатіи и вѣрованія и отдѣльныхъ лучшихъ людей и цѣлыхъ народовъ.

Поэтому искусство неразрывно связано со взглядами и идеалами эпохи, съ жизнью, вѣрованіями и обычаями народа. Въ каждую эпоху и въ каждой странѣ искусство выражается по-своему, и чѣмъ его меньше стѣсняютъ, тѣмъ разнообразнѣе, полнѣе, интереснѣе оно проявляется.

Поэтому-то и изучать искусство можно только въ связи съ жизнью народа, съ его исторіей.

Итакъ, искусство мы будемъ разсматривать не какъ случайныя издѣлія профессіональныхъ мастеровъ, служащія для украшенія стѣнъ жилищъ богатыхъ людей, а какъ потребность человѣческаго духа, какъ выраженіе вѣрованій и идеаловъ народа въ извѣстную эпоху.

Вы увидите, что каждая эпоха говоритъ своимъ языкомъ, создаетъ свое искусство; что каждое измѣненіе въ образѣ жизни народа, въ его убѣжденіяхъ и вѣрованіяхъ прежде всего отражается на его искусствѣ; что эти измѣненія въ направленіи искусства не есть что-то случайное, а вытекаютъ какъ нѣчто необходимое изъ всего склада жизни, подчиняются непреложнымъ законамъ исторіи.

На это я особенно обращаю ваше вниманіе.

Какъ бы ни было велико искусство какой-нибудь эпохи, слѣдующее поколѣніе всегда стремится создать свое искусство. Это его право, его потребность. Люди, не хотящіе понять въ искусствѣ нарождающихся новыхъ теченій и старающіеся ихъ замѣнить старыми образцами,—слѣпые люди.

Не менѣе слѣпы тѣ, что пытаются создать для искусства и художниковъ незыблемыя постоянныя правила и возмущаются отступленіями отъ нихъ. Каждая эпоха, создавая свое искусство, создаетъ и свои законы для искусства, но законы эти выводятся изъ произведеній, а не наоборотъ. Художникъ въ своемъ творчествѣ бозсознательно подчиняется законамъ природы и исторіи, а не сознательно втискиваетъ себя въ рамки правилъ, сочиненныхъ людьми.

Произведенія прежнихъ эпохъ нравятся и намъ, но мы, дѣти другого времени, создать подобнаго уже не можемъ. Чтобы создать что-нибудь великое, художникъ долженъ быть вдохновленъ, охваченъ, поглощенъ какой-нибудь идеей, долженъ быть взволнованъ какимъ-нибудь сильнымъ чувствомъ. Можетъ ли человѣкъ быть вдохновленъ тѣмъ, во что онъ не вѣритъ, чего онъ не любитъ? Художникъ первыхъ временъ христіанства не могъ создать образцовъ античной красоты, такъ какъ идеалъ его былъ другой. Нашъ вѣкъ не можетъ строить пирамидъ, такъ какъ для насъ онѣ не имѣютъ смысла.

Кромѣ того, произведеніе искусства нельзя разсматривать какъ цѣликомъ созданное однимъ человѣкомъ, хотя бы подпись его и красовалась подъ вышедшей изъ подъ его рукъ статуей, картиной или симфоніей.

Афродиту Милосскую не могъ изваять готтентотъ, ассиріецъ или римлянинъ. Не могъ бы ее создать и современный скульпторъ.

Всѣ предшествующіе художники эллины, выработавшіе технику пластики и давшіе образцы, на которыхъ учился творецъ Афродиты, участвуютъ въ созданіи этого шедевра. Весь народъ, развившій въ себѣ такой тонкій вкусъ и воспитавшій такія модели, весь онъ участвуетъ въ созданіи Милосской богини.

Родись творецъ ея въ другое время, онъ создалъ бы, вѣроятно, тоже какое-нибудь великое произведеніе искусства, но что-нибудь совсѣмъ другое, что бы выражало идеалъ не эллина эпохи разцвѣта греческаго искусства, а другого народа, другого времени.

Великіе поэты пользуются не только языкомъ своего народа и своей эпохи, они часто разрабатываютъ народныя легенды. Великія композиторы пользуются народными мелодіями, уже не говоря о томъ, что музыку они могутъ писать только для инструментовъ, извѣстныхъ эпохѣ въ которую они живутъ.

Вся готическая и вся русская архитектура созданы при громадномъ участіи народа. Имена архитекторовъ многихъ изъ этихъ произведеній неизвѣстны.

А народный костюмъ, а былины и саги, и народныя пѣсни? Все это произведенія не отдѣльныхъ творцовъ, а продукты долгой работы всего народа*).

Итакъ, мы разсматриваемъ искусство какъ результатъ потребности человѣческой души высказать наиболѣе волнующія ее чувства; притомъ не только души одного человѣка, но и души цѣлаго народа, цѣлой эпохи, какъ выраженіе ея идеала.

Для болѣе удобнаго изученія область искусства раздѣляютъ обыкновенно на пять большихъ отдѣловъ (или, какъ обыкновенно говорятъ, пять искусствъ): архитектура (зодчество), скульптура (ваяніе), живопись, поэзія, музыка.

---

*) Указывая на значеніе работы цѣлаго народа надъ произведеніемъ искусства, я вовсе не хочу этимъ умалить заслугу генія и таланта отдѣльныхъ личностей. Народъ создаетъ обстановку и даетъ сырой матеріалъ. Художникъ распоряжается этимъ матеріаломъ. Ни одинъ геній еще не создалъ произведенія, не пользуясь накопленнымъ другими матеріаломъ. Съ другой стороны, ни одно крупное произведеніе не родилось изъ этого матеріала безъ участія генія или таланта.

Три первыхъ искусства, обнимающихъ сферу нашихъ зрительныхъ впечатлѣній, объединяютъ подъ общимъ названіемъ пластическихъ искусствъ. Эту группу искусствъ мы и будемъ изучать. Я, впрочемъ, долженъ добавить, что не все искусство укладывается въ эти пять отдѣловъ. Есть, напр., драматическое искусство, есть опера, соединяющая въ себѣ нѣсколько искусствъ, танцы (хореографія), декламація—все это искусства.

Въ области пластическихъ искусствъ кромѣ зданій, картинъ и статуй есть цѣлый рядъ произведеній, которыя не подходятъ прямо ни подъ одинъ изъ трехъ отдѣловъ. Куда вы отнесете напримѣръ персидскій коверъ, японскую вазу, или какую-нибудь вышивку? А вѣдь и это произведенія искусства.

Произведенія вродѣ вышеназванныхъ выдѣляютъ въ особую группу подъ общимъ названіемъ прикладного или декоративнаго искусства. Въ этотъ отдѣлъ войдутъ кромѣ вазъ, ковровъ, также рисунки матерій, мебель, костюмы, ювелирныя издѣлія (bijouterie) и т. д., однимъ словомъ все, что не служитъ самостоятельнымъ художественнымъ произведеніемъ, а имѣетъ назначеніе украшать зданіе, туалетъ или составляетъ часть обстановки комнаты, вообще имѣетъ какое-нибудь практическое примѣненіе

Въ отличіе отъ прикладного, названные раньше пять отдѣловъ искусства называются чистымъ искусствомъ. Очень неправы люди, интересующіеся исключительно чистымъ искусствомъ и смотрящіе свысока на искусство прикладное, считая его ремесломъ. Конечно, въ прикладномъ искусствѣ не можетъ встрѣтиться что-нибудь подобное Мадоннѣ Рафаеля, портрету Рембрандта и симфоніи Бетховена. Но можно найти коверъ, вазу и даже костюмъ, стоящіе (по своему художественному достоинству) многихъ картинъ и статуй.

Я видѣлъ разъ перса, работавшаго коверъ. Это былъ настоящій художникъ-творецъ, у котораго вмѣсто красокъ были

обрѣзки цвѣтныхъ шелковъ, изъ которыхъ онъ тутъ же импровизировалъ ряды фантастическихъ животныхъ и чудныхъ, невиданныхъ цвѣтовъ...

Этотъ дивный коверъ представлялъ такую симфонію красокъ, въ немъ была такая бездна красоты и фантазіи, что рѣдкій европейскій художникъ могъ бы дать въ своей картинѣ что-нибудь подобное.

Съ другой стороны, какая же масса картинъ, писанныхъ красками и относимыхъ, конечно, авторами ихъ къ группѣ чистаго искусства, на самомъ дѣлѣ не заключаютъ въ себѣ вовсе никакого искусства. Примѣровъ того и другого у васъ встрѣтится масса.

Значеніе прикладного искусства еще увеличивается тѣмъ, что оно болѣе доступно массамъ. Предметами прикладного искусства мы можемъ быть окру-жены, мы можемъ постоянно имѣть ихъ передъ глазами.

У нѣкоторыхъ народовъ роль прикладного искусства громадна.

Самый яркій примѣръ этого — Японія. Японецъ не можетъ обходиться безъ искусства этого рода: огромная часть творческихъ силъ этого народа уходитъ на разныя бездѣлушки, на предметы домашняго употребленія, въ которыхъ у японцевъ разсѣяно масса вкуса и творчества.

Нашъ крестьянинъ тоже большею частью проявлялъ свое творчество въ прикладномъ искусствѣ. Въ деревнѣ у насъ нѣтъ картинъ, нѣтъ статуй, но сколько красоты вы найдете въ деревянной рѣзьбѣ, кружевахъ, вышивкахъ, тканяхъ нашихъ крестьянъ во многихъ уголкахъ Россіи.

Мы будемъ разбирать и чистое и прикладное искусства, и будемъ выбирать тѣ отдѣлы искусства, которые характернѣе для каждой эпохи и каждаго мѣста, которые болѣе были развиты у изучаемаго нами народа. Напр., у первобытныхъ наро-

довъ мы встрѣчаемъ больше всего орнаментъ, на которомъ и приходится остановиться. У античныхъ грековъ мы преимущественно будемъ разбирать архитектуру и скульптуру, у итальянцевъ же эпохи Возрожденія и тѣмъ болѣе у голландцевъ и фламандцевъ — главнымъ образомъ живопись.

Искусство первобытныхъ народовъ.

Представьте себѣ человѣка въ ту отдаленную эпоху, которая извѣстна подъ названіемъ каменнаго вѣка. Человѣкъ живетъ въ естественной пещерѣ или въ шалашѣ изъ вѣтвей, еще съ трудомъ добываетъ себѣ огонь при помощи тренія кусковъ дерева одинъ о другой, одѣвается въ шкуры убитыхъ животныхъ. Объ употребленіи металловъ онъ еще не имѣетъ понятія, и все его оружіе, всѣ предметы домашняго хозяйства сдѣланы изъ костей, камня, дерева и глины. Но и въ эту эпоху полуживотной жизни человѣкъ уже не обходится безъ искусства, и отъ этой эпохи сохранились слѣды не только прикладного, но даже и чистаго искусства.

1. Сосуды каменнаго вѣка.

Первыми проявленіями творчества является простѣйшій орнаментъ, нацарапанный на оружіи, посудѣ, одеждѣ (рис. 1).

Это ряды точекъ и линій въ различныхъ сочетаніяхъ и комбинаціяхъ. Желаніе украсить предметъ является раньше попытки изобразить предметъ.

Первыми изображеніями были вылѣпленныя изъ глины или вырѣзанныя изъ дерева фигурки животныхъ.

Позднѣе человѣкъ выучивается рисовать животныхъ на плоскости.

Интересно, что такіе рисунки животныхъ, исполненные въ такъ называемый ледниковый періодъ, тысячъ за 10 лѣтъ до Р. Х., рисунки, нацарапанныя камнемъ или костью на костяной пластинкѣ, бываютъ такого изумительнаго совершенства, такъ выражаютъ и характеръ и движеніе животнаго, что должны быть отнесены къ работѣ большого мастера, тонкаго наблюдателя и ловкаго рисовальщика, а не полудикаго человѣка, какимъ мы привыкли считать представителя эпохи неполированнаго камня.

Для примѣра я вамъ показываю рисунокъ (рис. 2) сѣвернаго оленя, найденный въ нынѣшней Франціи.

2. Олень, нацарапанный на кости паеолитической эпохи.

Позднѣе, когда уже льды, покрывавшіе Европу, отодвинулись къ полярнымъ странамъ, когда вымеръ мамонтъ и перекочевалъ на крайній сѣверъ олень, человѣкъ, населявшій Европу, научается полировать свои каменныя издѣлія. Но въ остаткахъ этой эпохи и позднѣе мы уже не встрѣчаемъ такихъ изумительныхъ рисунковъ животныхъ. Искусство снова почти цѣликомъ уходитъ въ орнаментъ.

Взамѣнъ почти исчезнувшихъ изображеній животныхъ въ эпоху неолитическую (полированнаго камня) появляются зачатки монументальной архитектуры. Это, такъ называемые, м е н г и р ы, д о л ь м е н ы, к р о м л е х и. Менгиръ — это просто каменный столбъ; дольменъ — нѣчто вродѣ гигантскаго ящика, сложеннаго

изъ огромныхъ каменныхъ плитъ (рис. 3); кромлехъ — это аллеи изъ вертикально поставленныхъ камней, или камней въ видѣ столбовъ, перекрытыхъ горизонтальными каменными брусьями.

Назначеніе всѣхъ этихъ построекъ пока еще опредѣленно не выяснено. Вѣроятно, они имѣютъ какое-нибудь отношеніе къ религіозному культу.

Забытое искусство изображать животныхъ не воскресаетъ въ Европѣ и въ эпоху бронзоваго вѣка.

Я до сихъ поръ ничего не сказалъ объ изображеніяхъ человѣка. Они появляются уже гораздо позднѣе.

3. Дольменъ.

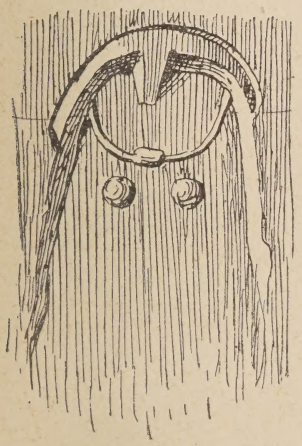
Первобытный человѣкъ всегда начинаетъ съ изображенія животнаго. Вѣка проходятъ, прежде чѣмъ онъ рѣшится сдѣлать попытку изобразить себѣ подобнаго. Еще позднѣе человѣкъ приступаетъ къ передачѣ окружающаго его міра растительнаго.

Въ древнѣйшихъ извѣстныхъ намъ попыткахъ изображенія человѣка, принадлежащихъ къ эпохѣ неолитической и даже бронзовому вѣку, вы съ трудомъ угадаете, что, собственно, имѣлъ въ виду передать художникъ.

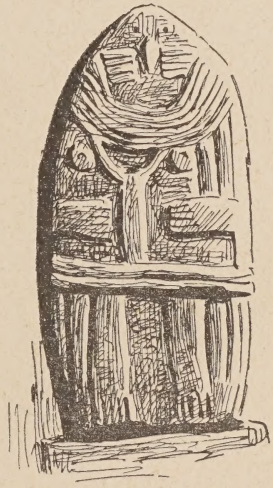
Посмотрите на этотъ могильный камень (рис. 4). Тутъ только по какому-то намеку на носъ, по гривнѣ (ожерелье), надѣтой на то мѣсто, гдѣ должна быть шея, и по намекамъ на грудь можно понять, что этотъ камень долженъ напоминать о человѣкѣ.

Другой рисунокъ уже болѣе понятенъ (рис. 5). Но онъ и относится къ болѣе поздней эпохѣ — къ бронзовому вѣку, ко вре-

мени, когда человѣкъ уже искусно дѣлалъ изъ металла оружіе и утварь и покрывалъ ихъ сложнымъ и запутаннымъ орнаментомъ. Эти примитивныя изображенія людей большею частью являются не отдѣльными статуэтками, а служатъ только украшеніями предметовъ. Попадаются рукоятки мечей въ видѣ человѣчковъ; встрѣчаются вазы, на которыхъ вы различаете голову, шею, глаза, носъ, грудь, — это такъ называемыя лицевыя вазы.



4. Могильный камень неолитич. эпохи.



5. Статуя бронзоваго вѣка.

Интересно, что вся эпоха бронзоваго вѣка въ Европѣ совсѣмъ не даетъ интересныхъ образцовъ искусства. Наступилъ какой-то застой въ этой области и центръ искусства переносится въ Африку (Египетъ) и Азію (Месопотамія, Малая Азія). Искусствомъ этихъ странъ мы и займемся въ слѣдующій разъ. А теперь только нѣсколько словъ объ искусствѣ современныхъ полукультурныхъ народовъ.

Современные дикари въ своемъ творчествѣ очень близки къ доисторическимъ народамъ. У нихъ то же обиліе орнаментовъ и то же неумѣнье справляться съ фигурами животныхъ, людей и съ растеніемъ.

Встрѣчаясь съ народами культурными, дикари заимствуютъ у нихъ прежде всего орнаментъ, такъ какъ это заимствованіе имъ легче, въ области же изображенія человѣка остаются совершенными дѣтьми. Сравните рисунокъ современнаго дикаря съ хорошо вамъ извѣстными работами нашихъ дѣтей. Вы увидите то же непониманіе пропорцій, то же предпочтеніе деталей общему впечатлѣнію.

Самой характерной чертой искусства дикаря именно и является любовь къ орнаменту, къ пестротѣ, къ нагроможденію массы всевозможныхъ линій и фигуръ. Въ этомъ пестромъ стилѣ дикари доходятъ часто до большой виртуозности, до красоты, которая плѣняетъ и глазъ культурнаго человѣка. Издѣлія маорійцевъ Новой Зеландіи являются на рѣдкость красивыми бездѣлушками, указывающими не только на умѣлостъ, но и на вкусъ художника.

Эта любовь къ пестротѣ и къ нагроможденію орнаментовъ, какъ атавизмъ, встрѣчается и позднѣе въ эпохи упадка искусства у цѣлаго народа, а у отдѣльныхъ лицъ и общественныхъ группъ и до сихъ поръ характеризуетъ „дикій“ вкусъ.

Обстановка комнатъ богатаго, но некультурнаго человѣка всегда имѣетъ много общихъ сторонъ съ роскошью, къ которой стремится дикарь.

На этомъ мы окончимъ разборъ первобытнаго искусства и въ слѣдующій разъ перейдемъ къ изученію искусства культурныхъ народовъ древняго міра.

ЛЕКЦІЯ ВТОРАЯ.

Египетъ.

Переходя къ искусству культурныхъ народовъ, начнемъ съ искусства Египта, самаго древняго изъ извѣстныхъ намъ. До насъ дошли очень совершенные образцы египетскаго искусства, исполненные за 4000 лѣтъ до нашей эры.

Но искусство Египта намъ интересно не только своей глубокой древностью. Есть еще черта этого искусства, заставляющая внимательно разсмотрѣть его. Въ искусствѣ Египта особенно ярко сказалась связь между искусствомъ и средой, гдѣ оно выросло. Связь эту тѣмъ легче прослѣдить, что искусство Египта все принадлежитъ прошлому, что памятники его уже не волнуютъ насъ и мы можемъ относиться къ нимъ вполнѣ объективно.

Египетъ занимаетъ страну по нижнему теченію Нила. Климатъ страны тропическій. Почва большею частью каменистая и песчаная и была бы безплодной, если бы не періодическіе разливы Нила, который разноситъ по своимъ берегамъ плодоносный илъ. Но и эта удобренная иломъ почва требовала большого ухода и труда, который еще увеличивался борьбой съ самимъ Ниломъ, своими новодненіями причинявшимъ много бѣдъ странѣ. Эта постоянная борьба вырастила сильное, энергичное и трудолюбивое населеніе.

Растительный и животный міръ Египта не могъ похвалиться богатствомъ. Пальма и водная растительность Нила—лотосъ и папирусъ вотъ почти все, что растетъ безъ искусственной посадки. Немного богаче и животный міръ.

Въ этой тяжелой борьбѣ у населенія выработалась и соотвѣтствующая религія, поклоненіе силамъ природы, вѣра въ загробную жизнь и въ будущее воскресеніе. Настоящую жизнь египтянинъ считалъ временной и ничтожной и жилъ надеждой на будущую, лучшую. Онъ вѣрилъ, что душа умершаго человѣка когда-нибудь вернется послѣ долгихъ странствій въ свое тѣло, если найдетъ его цѣлымъ. Вотъ почему египтяне такъ заботились о сахраненіи труповъ. Извѣстенъ обычай бальзамировать мертвыхъ. Египтяне дошли въ этомъ до такого совершенства, что искусно набальзамированныя тѣла умершихъ, муміи, сохранились до сихъ поръ и нѣкоторымъ насчитываютъ не менѣе 3.000 лѣтъ. Забота о покойникахъ распространялась и на ихъ жилища, т.-е. на склепы и другія надгробныя постройки.

Дѣлами религіи заправляла каста жрецовъ, державшая и народъ и правителей его, фараоновъ, въ повиновеніи законамъ культа и запугивавшая людей своей мрачной религіей. Въ Ѳивахъ одно время городъ даже раздѣлялся на городъ живыхъ и городъ мертвыхъ. Этотъ послѣдній весь состоялъ изъ склеповъ и храмовъ, и жили въ немъ одни жрецы. Управляли страной фараоны, безграничные владыки, своей волей замѣнявшіе странѣ законы.

Какое искусство должно было развиться при перечисленныхъ только что условіяхъ?

Однообразіе растительности и относительная бѣдность природы должны были развить строгій и однообразный стиль, и пальма, лотосъ и папирусъ явились единственными мотивами растительнаго орнамента. Нильскій илъ и обиліе камня повліяли

на развитіе сначала земляныхъ построекъ, а потомъ и богатой каменной архитектуры. Жаркій климатъ давалъ возможность жителямъ обходиться почти безъ одежды, и художникъ могъ наблюдать и изображать нагое тѣло. Онъ долженъ былъ привыкнуть искать красоту не въ пышности наряда, а въ линіи человѣческой фигуры. Культъ загробной жизни и смерти, конечно, направилъ искусство на созданіе надгробныхъ памятниковъ. Деспотизмъ же жрецовъ и фараоновъ при угнетенномъ народѣ долженъ былъ породить эксплоатацію искусства, въ цѣляхъ культа и въ угоду фараонамъ, и бѣдность личной иниціативы.

Вы увидите, что все это блестяще подтверждается на сохранившихся памятникахъ, наиболѣе характерные изъ которыхъ мы и разберемъ сейчасъ.

АРХИТЕКТУРА.

Самымъ характернымъ памятникомъ египетской архитектуры являются знаменитыя пирамиды. Пирамида — въ сущности простой могильный холмъ, но какой холмъ! Самая большая изъ пирамидъ, находящаяся въ такъ называемой группѣ Гизе, пирамида Хеопса, имѣетъ 479 футовъ ($68^1/_2$ саж.) въ вышину, 767 футовъ ($109^1/_2$ с.) въ длину и въ ширину по основанію. Это почти вдвое выше нашего Ивана Великаго, и равно, приблизительно, половинѣ Эйфелевой башни (300 м. 140 с.),— цѣлая гора камня, — объемомъ около 89 милліоновъ куб. футовъ. И въ этой искусственнной горѣ только узенькій коридоръ и въ концѣ его небольшая комната, гдѣ помѣщался саркофагъ съ мумiей фараона Хеопса, составляютъ все внутреннее помѣщеніе зданія. Остальное—сплошная масса камня. Снаружи пирамида была облицована гладкимъ гранитомъ. Те-

перь онъ весь разграбленъ, и поверхность пирамиды стала уступчатой, такъ что на вершину ея можно влѣзть какъ по лѣстницѣ. Рядомъ съ этой пирамидой помѣщаются еще двѣ: пирамида Хефрена и Микериноса; одна 457 ф. (65 с.), а другая 219 ф. (31 саж.) высоты. Подобные памятники, постройка которыхъ намъ кажется безсмысленной (вѣдь надъ пирамидой Хеопса работало 100.000 человѣкъ въ теченіе 20-ти лѣтъ), только и могли вырасти въ странѣ фараоновъ, гдѣ деспотъ могъ заставить сотни тысячъ людей класть совершенно ненужную имъ искусственную гору. Богатые и вліятельные люди строили себѣ тоже роскошныя могилы, такъ называемыя м а с т а б ы. Это — постройка въ видѣ ящика, заключавшая въ себѣ двѣ комнаты и подъ ними склепъ, гдѣ помѣщался саркофагъ съ мумiей умершаго. На внутреннихъ стѣнахъ этихъ домовъ смерти найдено много живописи, а въ комнатахъ стоятъ статуи покойника, погребеннаго въ мастаба. Живопись стѣнъ обыкновенно изображала сцены домашней жизни умершаго. Какъ произведенія архитектуры, однако, все это мало интересно. Настоящіе памятники архитектуры — храмы.

На постройку храмовъ подъ давленіемъ всесильнаго духовенства народъ тратилъ громадныя силы. Храмы эти, сначала вырубавшіеся въ скалахъ, потомъ стали строиться изъ камня и занимали часто огромное пространство. Это не былъ храмъ въ томъ смыслѣ, какъ мы теперь понимаемъ. Это цѣлый участокъ въ нѣсколько десятинъ земли, застроенный различными зданіями.

Я вамъ опишу наиболѣе распространенный типъ храма.

При входѣ въ храмъ помѣщались ворота — такъ называемый п и л о н ъ. Пилонъ представляетъ двѣ башни, стоявшія по обѣ стороны входныхъ дверей зданія. Въ планѣ эти башни имѣютъ вытянутый по фасаду четыреугольникъ, а стѣны ихъ сужены къ верху, что указываетъ на происхожденіе этого типа

зданія отъ глинобитной постройки. Устойчивости типа зданія съ наклонными стѣнами способствовали разливы Нила. Такія стѣны лучше сопротивлялись напору воды. Вершины стѣнъ пилона украшены были характернымъ египетскимъ карнизомъ, а сами стѣны снаружи покрыты живописью и украшались шестами съ флагами. (рис. 6).

Сзади пилона помѣщался обширный дворъ съ портиками по бокамъ и рядами колоннъ посерединѣ, указывавшими путь къ дверямъ собственно храма. Входя въ дверь, молящіеся попадали въ длинный залъ, раздѣленный на продольныя аллеи рядами колоннъ, поддерживавшихъ крышу. Эти ряды колоннъ были необходимостью, тогда еще не существовало умѣнья покрыть большое пространство кровлей безъ подпорокъ*). Большія залы непремѣнно должны были вмѣщать колонны, подпирающія потолки.

6. Пилонъ египетскаго храма.

Займемся этими колоннами, такъ какъ они то и составляютъ главное украшеніе зданія, и на нихъ всего болѣе сосредоточивалось творчество строителей храмовъ. Египетская колонна по своему законченному виду далеко отошла отъ простого каменнаго столба. Она уже имѣетъ вполнѣ ясно выраженныя части, названія которыхъ я долженъ сообщить вамъ, чтобы мы ясно понимали другъ друга, когда намъ придется говорить вообще о типахъ колоннъ при разборѣ архитектуры. Цен-

*) Теперь доказано, что египтяне были знакомы со сводомъ, но, вѣроятно, не придавали должнаго значенія этой конструкціи, или типъ многоколоннаго храма выработался ранѣе изобрѣтенія свода и сохранился, какъ обязательный для храма.

тральная, самая длинная часть колонны называется стволъ или фустъ колонны. Стволъ стоитъ на низкой, плоской подставкѣ—базѣ. Вершина ствола украшается болѣе широкой, чѣмъ весь стволъ, капителью. Лежащая на капители каменная плита называется абакой. На абаку уже ложатся поперечные ряды камней, служащіе балками для крыши.

Не довольствуясь простымъ геометрическимъ орнаментомъ для украшенія колонны, египтянинъ обратился къ мѣстной флорѣ, и стилизація формъ ея дала ему матеріалъ, которымъ онъ удачно воспользовался.

Но можетъ быть слово стилизація нуждается въ объясненіи? Живыя формы растеній, прямо скопированныя съ натуры не всегда удобны для украшенія архитектурныхъ мотивовъ. Архитектура и орнаментъ часто нуждаются въ формахъ болѣе симметричныхъ, болѣе простыхъ. Для этого и берутъ отъ живого растенія только его самыя характерныя черты, отличающія одинъ видъ растенія отъ другого, выкидываютъ всѣ индивидуальныя особенности отдѣльныхъ экземпляровъ и неполную въ природѣ симметрію доводятъ до математической правильности.

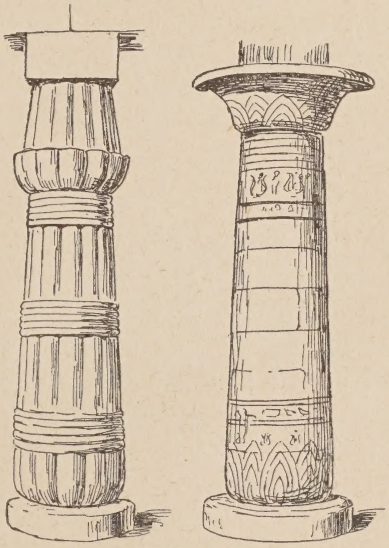
Нильскій лотосъ въ видѣ бутона и въ видѣ распустившагося цвѣтка доставлялъ мотивы для капители египетской колонны. Листьями же лотоса украшали иногда и округленный низъ ствола ея. Другое растеніе, широко использованное въ египетской архитектурѣ, — папирусъ. Есть колонны, имитирующія связанные пучки стеблей папируса, а торчащіе кверху колосья составляютъ капитель (рис. 7). Встрѣчается еще колонна, мотивъ которой весь навѣянъ пальмой: фустъ соотвѣтствуетъ стволу пальмы, и капитель — стилизованная ея корона.

Колонны эти были раскрашены, равно какъ и стѣны и зданія.

Выборъ красокъ былъ ограниченный: мягко-красная, песочно-желтая, зеленая, голубая, коричневая. Но большинство

ихъ такъ прочны, что часть ихъ сохранилась и до нашихъ дней въ теченіе пятидесяти вѣковъ.

Описываемый большой залъ освѣщался сверху. Средніе два ряда колоннъ были выше боковыхъ и вся средняя часть плоской крыши приподнята, такъ что подъ ней получался рядъ отверстій, пропускавшихъ свѣтъ въ середину зала. Вслѣдъ за этимъ большимъ заломъ шли другіе — уже и ниже перваго и почти темные (такъ какъ свѣтъ въ нихъ проникалъ только черезъ дверь) и приводили къ совершенно темному тѣсному святилищу.



7. Египетскія колонны.

Въ нѣкоторыхъ залахъ круглыя колонны были замѣнены четырехгранными столбами, съ прислоненными къ нимъ гигантскими фигурами.

Впечатлѣніе отъ внутренности храма должно было быть очень суровое и мрачное: цѣлый лѣсъ тѣсно поставленныхъ массивныхъ колоннъ, полумракъ, застывшіе въ своихъ неподвижныхъ позахъ величественныя фигуры колоссовъ и сфинксовъ, таинственныя надписи, — все должно было дѣйствовать на воображеніе и наводить мистическій ужасъ. Прибавьте къ этому, что размѣры многихъ храмовъ были колоссальны. Карнакскій храмъ въ Ѳивахъ имѣлъ 150 саженъ въ длину, занималъ площадь въ 4 нашихъ десятины. Пилонъ его поднимался на 22 сажени.

Этотъ типъ, тяжелый и мрачный въ общихъ чертахъ, и былъ господствующимъ.

Еще болѣе были мрачны храмы подземные, такъ называемые с п е о с ы, цѣликомъ высѣченные со всѣми подробностями въ толщѣ скалы. У такого храма при входѣ вмѣсто пилона былъ высѣченный въ скалѣ фасадъ съ колоссальными фигурами, сторожившими входъ храма. Были храмы, начинавшіеся пилономъ и заломъ, сложеннымъ изъ камня, и потомъ углублявшіеся въ скалу, это полупещеры х е м и с п е о с ы.

На этомъ мы закончимъ разборъ архитектуры Египта, такъ какъ частныя жилища египтянъ трудно признать памятниками искусства,—архитектура существовала только для боговъ и для мертвыхъ.

СКУЛЬПТУРА.

По нѣкоторымъ отдѣльнымъ памятникамъ египетской скульптуры мы видимъ, что этотъ народъ былъ способенъ на созданіе очень совершенныхъ образцовъ пластики. Посмотрите на знаменитую статую, извѣстную подъ именемъ Ра-эм-ке (находящуюся въ музеѣ въ Каирѣ (рис. 8 табл. 1). Это совсѣмъ живой человѣкъ, съ ярко выраженнымъ типомъ. Фигура эта деревянная и была обклеена матеріей и раскрашена. Разсказываютъ, что рабочіе, нашедшіе эту статую, пораженные сходствомъ ея лица съ современниками и въ частности со знакомымъ имъ лицомъ ихъ деревенскаго старосты, въ одинъ голосъ воскликнули: — да это нашъ староста! Статуя и извѣстна была долго подъ именемъ сельскаго старосты. Не уступаетъ этой статуѣ по жизненности и находящійся въ Парижскомъ Луврѣ писецъ. Эта статуя каменная и окрашена въ темно-красную краску. Вѣки глазъ обведены бронзовой полоской, а въ самые глаза вставлены куски блестящаго кварца съ бронзовой точкой посерединѣ. Эти статуи относятся къ эпохѣ 4000—3000 л. до Р. Х., такъ что насчитываютъ 50 вѣ-

ковъ существованія. Въ Луврѣ же находится необыкновенно живая египетская голова (базальтовая) VI, VII вѣка до Р. Х.

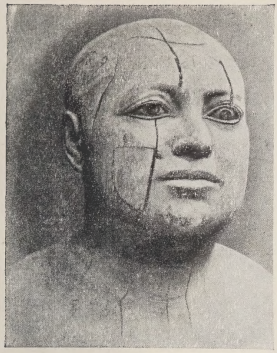
Но вышеприведенные образцы служатъ скорѣе исключеніемъ, указывая, до чего могли подняться египетскіе художники и до чего они рѣдко поднимались. Давленіе деспотизма фараоновъ и духовенства не давало развиться свободному творчеству и постоянно упорно направляло искусство въ русло казенной рутины, заставляя художника служить требованіямъ культа или воспѣванію величія фараона.

И скульптура Египта такъ и застыла въ своихъ условныхъ формахъ. Фигуры всегда стоятъ вертикально, твердо опираясь на обѣ ноги и безсмысленно глядятъ впередъ. Сидящіе фигуры такія же прямыя и вытянутыя; ноги ихъ всегда согнуты подъ прямымъ угломъ, слѣдки поставлены параллельно. Параллельно лежатъ и руки на колѣняхъ, тоже подъ прямымъ угломъ согнутыя въ локтяхъ. Таковы всѣ дошедшія до насъ сидячія статуи фараоновъ. Ясно, что художникъ не могъ передавать реально фигуру земного бога. Онъ не смѣлъ выразить свое представленіе о его личности. Онъ долженъ былъ воспѣвать его величіе, вызывать въ зрителѣ впечатлѣніе неумолимой силы, власти и грандіозности. Впечатлѣніе грандіозности дѣйствительно получается отъ этихъ статуй, но оно достигается почти исключительно колоссальностью размѣровъ произведенія.

То же почти приходится сказать и про египетскую живопись. На протяженіи сорока вѣковъ она не проявила никакого движенія впередъ и безъ конца могла повторять все тѣ же застывшія фигуры, все то же младенческое пониманіе раккурса, перспективы и композиціи. Большая часть картинъ представляютъ изъ себя раскрашеные рельефы. Не различая вовсе свѣта и тѣней и не умѣя при помощи красокъ выразить рельефъ, — египетскій живопи-

сецъ часто замѣнялъ рельефъ живописный рельефомъ настоящимъ. Дѣлалось это такъ. На плоской стѣнѣ рисовался контуръ фигуръ. Затѣмъ контуры эти углублялись, а фигурѣ, окруженной этимъ контуромъ, придавался небольшой рельефъ. Такимъ образомъ фонъ выступалъ нѣсколько впередъ фигуръ углубленныхъ въ него. Это такъ называемый углубленный рельефъ relief-creux. (Надо его отличать отъ другихъ видовъ рельефа; отъ барельефа, bas-relief, низкаго рельефа, гдѣ слегка выпуклыя фигуры выдѣляются надъ плоскимъ фономъ, и горельефа, haut-relief, высокій рельефъ, какъ называютъ статуи или группы фигуръ, хотя бы и прикрѣпленныхъ къ фону, но имѣющихъ полную выпуклость.) Получивъ такимъ образомъ рельефъ, художникъ безъ всякихъ тѣней раскрашивалъ фигуры.

Человѣческую фигуру египтяне рисовали такъ: голова рисовалась въ профиль, но съ глазомъ en face, плечи en face, а низъ фигуры — опять въ профиль. Слѣдки ногъ стоятъ обыкновенно на одной горизонтальной линіи, и правый отъ лѣваго ничѣмъ не отличается, а на рукахъ четыре пальца имѣютъ одинаковую длину и согнуты не въ суставахъ, а дугой (рис. 9, табл. 1). Перспективы египтяне не понимали вовсе. Фигуры, изъ которыхъ одна должна была стоять впереди другой, рисовались одинаковыми по величинѣ и помѣщались то рядомъ на одной горизонтальной линіи, то одна надъ головой другой. Желая изобразить пейзажъ, египтянинъ рисовалъ планъ мѣстности, а на немъ отдѣльныя предметы помѣщалъ въ профиль, какъ на знаменитомъ изображеніи пруда, окруженнаго пальмами. Трудно себѣ представить что-нибудь болѣе нелѣпое въ смыслѣ перспективы. Раскраска производилась по опредѣленному шаблону. Мужскія тѣла выкрашивались въ коричневый цвѣтъ, женскія — въ темный, а части тѣла, просвѣчивающія черезъ прозрачныя драпировки, въ тѣ же цвѣта, нѣсколько разбѣленные.



8

9

20

21

22

8. Ра-эм-ке. 9. Рельефъ изъ Эдфу. 20. Воинъ съ фронтона Эгинскаго храма. 21. Дискоболъ Мирона. 22. Часть парѳенонскаго фриза.

Приниженность народа и вѣчная привычка работать на фараона и на духовенство убивали всякую фантазію и немногія сцены, не относящіяся къ религіи, представляютъ плоскій пересказъ явленій окружающей жизни, протоколизмъ. Надо уяснить себя разницу между современнымъ натурализмомъ и протоколизмомъ. У натуралиста вы все-таки видите, что заставляетъ художника писать картину, чѣмъ поразилъ его изображаемый моментъ—красотой, выразительностью, настроеніемъ. Ничего этого нѣтъ въ египетской картинѣ. Простое желаніе какъ можно точнѣе, буквальнѣе изобразить всѣ предметы. Какъ будто картина готовилась не для современниковъ, а для будущихъ археологовъ. Фантазія проявляется единственно при изображеніи сценъ, прославляющихъ фараона. Тутъ художникъ не скупится на лесть, теряя всякое правдоподобіе. Изображая фараона и его жену, египтянинъ дѣлалъ фараона огромнымъ, а его жену маленькой. Такой же огромный фараонъ избиваетъ одинъ кучу маленькихъ враговъ. Такъ вся эта наивная живопись и осталась безъ всякаго прогресса.

Въ подтвержденіе того, что виной такой застылости является не отсутствіе талантливости, а именно деспотическій режимъ, отсутствіе свободы, — можно привести фактъ, что даже въ рамкахъ этого условнаго стиля египетскій художникъ иногда умѣлъ проявить большую красоту въ рисункѣ человѣческой фигуры, въ подборѣ красокъ и большую наблюдательность при передачѣ типа человѣческаго лица, такъ что вы на картинѣ сразу различите египтянина отъ еврея и отъ эфіопа. Сильная сторона египетской живописи — ея декоративность. Какъ украшеніе стѣны, какъ орнаментъ — египетская картина часто очень красива. Плѣняетъ насъ и сейчасъ египетскій орнаментъ въ собственномъ смыслѣ. И сейчасъ у насъ въ ходу брошки, булавки и другіе предметы роскоши съ мотивами, заимствованными изъ этого орнамента.

Давленіе деспотическаго режима не давало себя сильно чувствовать въ этой области, а религія дала даже нѣсколько оригинальныхъ и интересныхъ орнаментальныхъ мотивовъ: крылатое солнце, священный жукъ. Эти мотивы очень обогащаютъ орнаментъ.

Посмотрите нѣсколько вазъ египетской работы Профанъ легко приметъ нѣкоторыя изъ нихъ за издѣлія стиля moderne. Теперь часто можно уличить художника въ томъ, что онъ подписываетъ свое имя подъ перефразировкой египетской вазы, орнамента или туалетнаго зеркальца.

Въ заключеніе разбора искусства Египта я вамъ еще разъ подчеркну связь искусства со всѣми сторонами жизни народа. Представьте себѣ, что мы бы ничего не знали о жизни египтянъ, о природѣ ихъ страны, ихъ общественномъ строѣ, ихъ религіи и т. д., и намъ въ руки попали памятники египетскаго искусства. По этимъ памятникамъ мы бы возстановили картину почти всей жизни Египта. Костюмъ фигуръ, изображенныхъ на картинахъ, указалъ бы намъ на жаркій климатъ страны, складъ тѣла, типъ лица жителей вполнѣ обрисовалъ бы намъ націю сильную и ловкую физически, націю культурную. Орнаментъ и нѣкоторыя картины описали бы намъ природу растительности Египта. Картины религіозныя, преобладаніе построекъ, служащихъ культу, надъ частными, и сама архитектура храмовъ, а особенно такая масса труда и таланта, обращаемаго на служеніе покойникамъ, познакомили бы насъ съ основными принципами религіи Египта, а грандіозность храмовъ и присутствіе такихъ колоссальныхъ построекъ, какъ пирамиды, къ тому же ненужныхъ совершенно народу, постоянное прославленіе правителей въ искусствѣ, застылость формъ и полное отсутствіе свободы творчества—ясно указали бы намъ на гнетъ деспотическаго режима, подъ которымъ задохнулись всѣ творческія силы народа.

ЛЕКЦІЯ ТРЕТЬЯ.

Месопотамія.

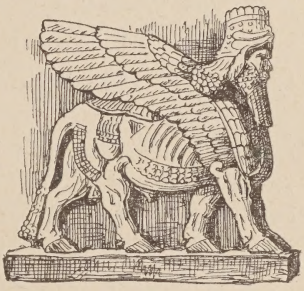
Искусство Месопотаміи почти такъ же древне, какъ искусство Египта. Старѣйшіе памятники Месопотаміи относятся приблизительно къ эпохѣ за 20, 30, а можетъ быть и 40 вѣковъ до нашей эры. До половины XIX вѣка мы ничего не знали объ искусствѣ народовъ, заселявшихъ Месопотамію. Разсказы Геродота и нѣкоторыя страницы Библіи, описывающіе величіе Вавилона, завоеваніе вавилонскихъ и ассирійскихъ царей, были единственными источниками нашихъ свѣдѣній объ этихъ богатыхъ и роскошныхъ городахъ, объ этихъ могучихъ народахъ, сыгравшихъ такую великую роль въ исторіи Востока. Но энергичные раскопки, произведенныя въ 50-хъ годахъ Лофтусомъ и Тэйлоромъ, потомъ многократно возобновлявшіяся и продолжающіяся и сейчасъ на мѣстахъ древняго Вавилона и въ его окрестностяхъ, на развалинахъ Ниневіи, столицы Ассиріи, и во многихъ другихъ пунктахъ этихъ давно умершихъ государствъ, дали массу цѣннаго матеріала для возстановленія и искусства и исторіи этихъ странъ. Въ грудахъ развалинъ найдены остатки храмовъ и дворцовъ, статуи, барельефы и цѣлыя библіотеки глиняныхъ дощечекъ съ клинообразными письменами. Я буду говорить вообще о месопотамскомъ искусствѣ, не выдѣляя въ отдѣльныя группы искус-

ство древняго Вавилона (искусство халдеевъ), Ассиріи и новаго Вавилона. Эти отдѣльныя отрасли того же искусства настолько близки одно къ другому, что при нашемъ бѣгломъ обзорѣ особенности каждой группы совершенно стушевываются. Я укажу только, что древнѣйшіе памятники Месопотаміи найдены въ Вавилонѣ и относятся къ 4000 — 2500 годамъ до нашей эры. Потомъ Вавилонъ былъ разрушенъ ассиріянами, и то же искусство продолжаетъ развиваться въ Ниневіи. При Саракѣ Ниневія разрушена вавилонянами, и снова наступаетъ процвѣтаніе Вавилона. Но оно длится немного лѣтъ (625 — 539 года до Р. Х.) и при Навуходоносорѣ процвѣтаетъ, а при преемникахъ его (при Наболидѣ) Вавилонъ завоеванъ мидянами и персами, и искусство Месопотаміи замираетъ на много вѣковъ.

Одной изъ первыхъ въ Месопотаміи была раскопка башни, извѣстной подъ названіемъ Бирсъ-Нимрудъ, на мѣстѣ древняго Вавилона. Предполагаютъ, что это остатки знаменитой Вавилонской башни, которая послужила основаніемъ библейской легенды о столпотвореніи. До раскопокъ на мѣстѣ башни находился огромный холмъ, на вершинѣ котораго, немного съ боку, возвышался уголъ какой-то громадной постройки. Послѣ тщательныхъ раскопокъ и другихъ изслѣдованій удалось возстановить, что на мѣстѣ холма стояла громадная башня или уступчатая пирамида изъ восьми или девяти четыреугольныхъ платформъ — параллелепипедовъ, уменьшающихся кверху, съ наклонными плоскостями для входа съ одной платформы на другую. На вершинѣ башни стоялъ храмъ со статуей бога Бэла. Торчавшая на громадномъ холмѣ Бирсъ-Нимрудъ развалина была угломъ только второй платформы этой башни-пирамиды, такъ что размѣръ всей башни долженъ былъ быть колоссальный. Такая уступчатая башня—преобладающій типъ храмовъ въ Месопотаміи. Въ общемъ всѣ эти развалины мало возстановляютъ ар-

хитектуру. Въ Месопотаміи большая часть зданій возводилась не изъ камня, какъ въ Египтѣ, а изъ кирпича, иногда даже не обожженаго, и постройки эти конечно не могли сохраниться такъ, какъ каменныя египетскія. Мы знаемъ только, что и Вавилонъ и Ниневія обладали громадными храмами и дворцами и необыкновенной толщины стѣнами. Мы знаемъ о какихъ-то висячихъ садахъ, какъ о сооруженіяхъ непонятной для насъ грандіозности. Все указываетъ на монументальность, колоссальность построекъ, на громадную, сильную и неограниченную власть, заставлявшую народъ работать на своего повелителя. Но въ Египтѣ преобладали храмы и могилы, здѣсь храмы и и дворцы.

Всего лучше уцѣлѣли развалины дворца Саргона II (это былъ загородный дворецъ) въ нынѣшнемъ мѣстечкѣ Хорсабадъ. Тутъ многое такъ сохранилось, что есть довольно удачныя правдоподобныя реставраціи этого зданія. Главнымъ украшеніемъ дворца была облицовка изразцами, которые разберемъ позднѣе. Характерныя детали—уступчатые зубцы, вѣнчавшія стѣны и крылатыя фигуры, стоявшія у входовъ. (Рис. 10).



10. Ассирійскій крылатый быкъ.

Въ скульптурѣ и живописи Ассиріи и Вавилона вы сразу замѣчаете различіе между Египтомъ и Месопотаміей. Египетскія картины представляютъ вамъ людей тонкихъ, стройныхъ и граціозныхъ, съ мягкими чертами и кроткимъ выраженіемъ лица. Вы видите представителей мирнаго и интеллигентнаго народа. Египетскій художникъ любитъ изображать женщину и, повидимому, любуется граціозной линіей ея тѣла, сквозящаго черезъ прозрачныя ткани. Мужчины же изображаются полу-

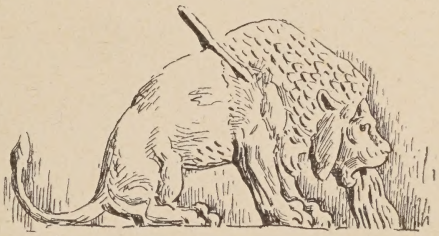
нагими, съ мягкими формами юношей. Ассирійцы почти вовсе не изображаютъ женщинъ. Вы всегда видите одѣтаго въ длинный кафтанъ или затянутаго въ доспѣхи коренастаго, мускулистаго, почти всегда сильно вооруженнаго мужчину съ жестокимъ, иногда даже свирѣпымъ выраженіемъ лица. Вы видите не сцены загробной жизни или мирной домашней обстановки, а суровые мотивы войны и охоты, а иногда даже и отвратительныя картины казней, гдѣ сажаютъ на колъ плѣнниковъ, или самъ ассирійскій царь выкалываетъ имъ глаза. Вы сразу замѣчаете, что имѣете дѣло не съ мирнымъ земледѣльческимъ народомъ, а съ воинственнымъ племенемъ, огнемъ и мечомъ распространявшимъ свое вліяніе на сосѣдей. Въ красотѣ человѣческой фигуры ассирійскіе барельефы уступаютъ египетскимъ, но знанія формъ человѣка у ассиріянъ больше и фигура уже вся стоитъ въ профиль, только глаза еще неизмѣнно изображены en face. На обнаженныхъ рукахъ всегда не только указаны, но даже обведены канавками отдѣльныя мышцы.

Но въ чемъ ассирійцы достигли изумительныхъ результатовъ — это въ изображеніи животныхъ. Они, правда, рисуютъ ихъ всегда въ профиль и неестественно обводятъ мускулы, но постоянныя войны, походы и охота развили въ нихъ громадную наблюдательность надъ животными, интересъ къ нимъ, и въ результатѣ умѣнье передавать типъ, движеніе и экспрессію животнаго. У египтянъ мы видимъ священныхъ животныхъ, изображаемыхъ съ той же условностью и сухостью, какъ они изображали и боговъ своихъ и какъ требовали этого жрецы. Ассиріецъ въ изображеніи животнаго былъ, очевидно, свободенъ и достигъ громаднаго реализма. Такія произведенія, какъ пораженный стрѣлою левъ, изрыгающій кровь, или львица, раненая и ползущая волоча заднія ноги, полны глубокаго выраженія и трагизма. (Рис. 11).

Перспективы ассиріяне также не знали, но отношеніе ихъ

къ композиціи барельефа или картины уже сильно отличается отъ египетскаго.

Египтяне располагали фигуры на фонѣ, не заботясь о красотѣ общихъ линій, — собственно композиція у нихъ даже вовсе отсутствуетъ. Ассирійскій художникъ пытается иногда создать пейзажный фонъ, и попадаются барельефы, дающіе необыкновенно красивый декоративный эффектъ съ удачной стилизаціей растенія и большимъ вкусомъ въ расположеніи линій композиціи. Большей частью сцены исполнены настоящимъ барельефомъ, цѣлыхъ статуй (горельефа) найдено мало. Живопись была только такая, какъ въ Египтѣ, т.-е. безъ тѣней—простая раскраска. Интересны ассирійскіе цвѣтные изразцы, краски которыхъ прекрасно сохранились. Сюжеты картинъ большей частью реальные. Гораздо рѣже встрѣчаются фантастическіе демоны. Изъ декоративныхъ фигуръ очень характерны крылатые быки и львы съ человѣческими головами, обыкновенно сторожившіе входы въ дворецъ ассирійскаго царя. Такіе быки стоятъ и по сторонамъ воротъ во дворцѣ Саргона.



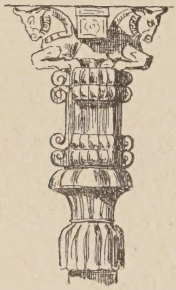
11. Раненый левъ. Ассирійскій рельефъ.

Орнаментъ въ собственномъ смыслѣ не богатъ и въ немъ замѣтно вліяніе Египта,— часто тѣ же цвѣты и бутоны лотоса.

Вліяніе халдейскаго и ассирійскаго искусства на сосѣдей сказалось очень сильно, оно проникаетъ и въ Малую Азію и въ Сирію. Искусство финикіянъ и евреевъ насквозь проникнуто халдейскимъ и ассирійскимъ.

Персія.

Персія, разрушившая Новый Вавилонъ и положившая конецъ культурѣ Месопотаміи, внесла очень мало своего въ исторію искусства. Развалины роскошнаго дворца въ Персеполисѣ указываютъ на сильное вліяніе на архитектуру Персіи и ассиріянъ и грековъ (малоазійскихъ). Ряды колоннъ поддерживали портики дворца, а при входѣ стояли тѣ же крылатые быки, только съ загнутыми кверху концами крыльевъ. Быки же доставили мотивъ для созданія своеобразной персидской капители. Быки эти съ поджатыми ногами располагались вверху капители попарно, въ противоположныя стороны головами. Другой чисто персидской деталью капители были вертикально поставленныя волюты или пары завитковъ. (Рис. 12).



12. Древне-персидская капитель.

Барельефы и изразцы персовъ очень напоминаютъ такіе же у ассиріянъ. Тѣ же фигуры въ профиль, та же любовь изображать воиновъ и животныхъ, тѣ же крылатые быки и то же отсутствіе въ изображеніяхъ женской фигуры. Фигуру персидскую вы узнаете отъ ассирійской почти только по костюму, высокой шапкѣ и шароварамъ. Очень извѣстенъ кирпичный или, вѣрнѣе, изразцовый древнеперсидскій фризъ, находящійся теперь въ Луврѣ. Тутъ къ общему ассирійскому типу примѣшивается греческое вліяніе, выразившееся въ болѣе деликатномъ рисункѣ человѣческой фигуры. Въ краскахъ этотъ фризъ очень красивъ и уже обнаруживаетъ въ персахъ тотъ колористическій талантъ, который они потомъ такъ блестяще проявили въ своихъ коврахъ, изразцахъ и тканяхъ...

Сирія, Финикія, Палестина.

На западѣ отъ Месопотаміи развивалось искусство въ Сиріи, Финикіи, Малой Азіи, Палестинѣ. Вездѣ въ этихъ странахъ замѣтно сильное вліяніе или Ассиріи или Египта, этихъ двухъ центровъ культуры древняго міра. Самостоятельныхъ формъ искусство этихъ народовъ проявляетъ мало, вліянія на послѣдующія поколѣнія не оказываетъ и потому оно намъ мало интересно.

У финикіянъ вы встрѣтите саркофаги, похожіе на египетскіе, и барельефы совершенно египетскаго типа. Финикіяне больше были популяризаторами, чѣмъ творцами искусства.

Въ искусствѣ Палестины я укажу на одну интересную намъ черту. Религія становится на пути искусства. Законъ Моисея изъ боязни, чтобы народъ не впалъ въ идолопоклонство, запрещалъ всякое изображеніе и человѣка и животнаго. Конечно при такихъ условіяхъ не могла развиваться ни скульптура, ни живопись. Всѣ творческія силы народа, направлялись такимъ образомъ на другія отрасли искусства. Этимъ объясняется, что израильтяне рано дали образцы глубокой и сильной поэзіи (Библія), и до сихъ поръ народъ этотъ проявляетъ такую выдающуюся талантливость въ музыкѣ. Въ области же пластическихъ искусствъ евреи долго оставались только подражателями.

Индія.

Искусство развивается одновременно и въ другихъ частяхъ Азіи—въ Китаѣ и въ Индіи. Если мы не останавливаемся подробно на искусствѣ этихъ странъ, то это дѣлается не по не-

достатку интереса, который оно представляетъ, а по недостатку времени и потому, что на общій ходъ развитія епропейскаго искусства оно вліянія до XVIII вѣка по крайней мѣрѣ не имѣло. Впослѣдствіи, когда придется говорить о вліяніи искусства Азіи на Европу, я познакомлю васъ, насколько это будетъ необходимо, и съ искусствомъ Китая и Японіи. Теперь же я только хочу указать опять на одну черту искусства древней Индіи, опять таки для уясненія все той же связи между искусствомъ и обстановкой, въ которой оно развивается.

Разбирая раньше искусство Египта, я указалъ, что сравнительно бѣдная, однообразная природа страны выработала однообразное, монотонное искусство, любовь къ прямолинейности и симметріи. Египтянинъ точно боится сильныхъ движеній и яркихъ красокъ. Я указывалъ на скудость фантазіи въ египетскомъ искусствѣ, не шедшей дальше придѣлыванія звѣриныхъ головъ къ человѣческой фигурѣ для отличія боговъ отъ людей, или безконечнаго увеличиванія роста фигуръ, чтобы выразить величіе изображаемаго лица. Въ Индіи, въ противоположность Египту, природа была и богатая, и раскошная, и страшная. Знойный сырой климатъ развилъ тамъ растительность умопомрачающей красоты и силы и населилъ эти лѣса, эти дебри милліонами всевозможныхъ птицъ, звѣрей и пресмыкающихся. Индусъ живетъ, окруженный необыкновенной красотой природы, но и въ постоянномъ страхѣ передъ ней. Этотъ благодѣтельный для растительнаго міра климатъ развиваетъ страшныя повальныя болѣзни, а гигантскія змѣи, кровожадные тигры и другія животныя дѣлаютъ жизнь полной опасностями даже въ наше время.

Вотъ въ этой-то прекрасной, но грозной природѣ развилось блестящее, яркое, фантастическое и часто прямо страшное искусство.

Ряды слоновъ, лошадей, тигровъ на ряду съ чудовищными фигурами полулюдей, фигурами, надѣленными десят-

ками рукъ, украшаютъ индійскіе храмы. Всѣ эти и животныя, и фантастическія существа ярко раскрашены, позолочены и окружены орнаментомъ изъ фантастическихъ растеній (благо флора Индіи даетъ такой обильный матеріалъ для орнамента). Это пестрое нагроможденіе напоминаетъ какъ будто искусство дикарей, но мастерски исполненныя фигуры животныхъ и людей указываютъ зрителю, что онъ имѣетъ дѣло съ народомъ культурнымъ.

Буддійская религія еще какъ будто смягчала эту пестроту искусства, старалась придать ему настроеніе задумчивости, таинственности, пыталась сдѣлать храмы — большею частью пещерные, — уголками, гдѣ бы молящійся могъ сосредоточиться, углубиться.

13. Изображеніе браминскаго божества — Ганезы.

Но вліяніе браминовъ, одержавшее въ концѣ концовъ верхъ надъ послѣдователями мирной поэтичной религіи Сакія-Муни, дало просторъ этой необузданной фантазіи и создало какую-то феерическую архитектуру, украшенную живописью и скульптурой, ничего не говорящими о будничной жизни населенія, о работѣ, о семьѣ, о мирныхъ занятіяхъ. Это какой-то кошмаръ, какая-то вѣчная сказка, которая могла создаться только въ дебряхъ Индостана, только у людей съ темпераментомъ индуса. (Рис. 13).

Сложное и обладавшее высокой техникой искусство всѣхъ этихъ народовъ не дошло все-таки до полнаго совершенства. Оно останавливается на полъ-пути. Во всѣхъ этихъ странахъ искусство не пользовалось полной свободой и служило больше или религіи или правителямъ.

Микенское искусство.

Рядомъ съ этимъ развивалось искусство, которое можетъ быть не дало формъ вполнѣ совершенныхъ, но заключало въ себѣ въ зачаточномъ видѣ тотъ элементъ, котораго не хватало Египту, Ассиріи и ихъ сосѣдямъ, носило въ себѣ зерно свободы. Я говорю объ искусствѣ микенскомъ. Оно развивалось приблизительно въ 1500 — 1100 годахъ до Р. Х. и обнимало собой берега Эгейскаго моря и его острова. Около 1870 г. знаменитымъ Шлиманомъ сдѣланы раскопки на мѣстѣ древней Трои, потомъ въ Микенахъ (въ Арголидѣ, восточный берегъ Пелопонеса) и въ Тиринтѣ. Въ Троѣ Шлиманъ открылъ семь городовъ, погребенныхъ одинъ надъ другимъ. Въ шестомъ изъ нихъ (считая снизу) найдена масса вазъ, бронзовой утвари и оружія. Находки, сдѣланныя въ Троѣ и въ Микенахъ, воскрешаютъ намъ міръ, воспѣтый Гомеромъ. Онѣ относятся къ концу бронзоваго вѣка. Микенское искусство не похоже ни на месопотамское, ни на египетское. Отличительная черта его: свобода и въ выборѣ сюжета и въ трактовкѣ и вытекающее отсюда разнообразіе. (Рис. 14). Любовь къ человѣческой фигурѣ, къ изображенію нагого тѣла доходила до того, что даже вазамъ придается то форма шеи и плечъ, то черты человѣческаго лица. Въ орнаментовкѣ вазъ и другихъ предметовъ преобладаютъ растенія и морскія животныя (стилизованныя). Любовь къ движенію особенно выражается въ изображеніи животныхъ. Характерно также для микенскаго искусства отсутствіе храмовъ. Большими мо-

14. Микенская головка съ о. Крита.

нументальными постройками являются дворцы. Всѣ эти черты вполнѣ отличаютъ микенское искусство отъ египетскаго и ассиро-вавилонскаго и заставляютъ его считать родоначальникомъ великаго искусства эллинскаго. Къ этому же микенскому искусству относятся и такъ называемыя циклопическія постройки. Эти стѣны сложены изъ невѣроятно большихъ камней. Это еще постройки деспотическаго режима.

Около 110 г. до Р. Х. извѣстное вторженіе дорянъ въ Пелопонесъ разрушило это искусство. На четыре вѣка водворяется застой и одичаніе. Но остатки этого искусства сохраняются кое-гдѣ на островахъ и по берегамъ Малой Азіи, чтобы потомъ способствовать возрожденію искусства въ Греціи.

ЛЕКЦІЯ ЧЕТВЕРТАЯ.

Искусство древней Греціи.

Я не буду вамъ описывать климатъ, природу Греціи и разсказывать, какъ, благодаря особымъ условіямъ береговой линіи и разнообразію природы, выросъ въ этой странѣ удивительный народъ, такъ необыкновенно развитой физически и духовно. Это вамъ извѣстно еще изъ учебниковъ исторіи.

Посмотримъ же, какъ этотъ умный, ловкій, предпріимчивый, свободный народъ отнесся къ искусству, что онъ создалъ и чѣмъ его творенія отличаются отъ произведеній его сосѣдей и современниковъ.

Когда появилось на свѣтъ искусство грековъ, египетское и ассирійское существовали уже много вѣковъ и давно уже вылились въ совершенно опредѣленныя формы. Греческое искусство однако пошло такими быстрыми шагами, что скоро покорило себѣ весь тогдашній міръ, соприкасавшійся съ Элладой.

Но греческое искусство покорило не только своихъ современниковъ, власть его распространилась и на послѣдующія поколѣнія, пережила паденіе народа и дожила и до нашихъ дней. Вотъ уже больше двадцати вѣковъ искусство Европы не можетъ освободиться отъ вліянія великихъ эллиновъ. Сколько разъ художники отказывались отъ изображенія и изученія окружающей ихъ жизни и становились слѣпыми подражате-

лями безсмертныхъ памятниковъ эллинскаго генія. Пройдите по улицамъ любого европейскаго города и посмотрите на его дома: на девяти домахъ изъ десяти вы найдете слѣды подражанія греческому искусству, — даже у насъ въ Москвѣ!

Чѣмъ же объяснить это удивительное явленіе? Вѣдь и другія эпохи, и другіе народы создавали великія произведенія. Отчего же именно греческіе памятники такъ вѣчны, всѣмъ понятны, всѣмъ близки?

Это явленіе помимо высоты и совершенства памятниковъ греческаго искусства приходится объяснить особымъ характеромъ его, который я назову общечеловѣчностью. Попытаюсь объяснить это.

Ни въ одной странѣ древняго міра человѣческая личность не пріобрѣла такого значенія, какъ въ Греціи. Нигдѣ мы не встрѣчали такого поклоненія силѣ, ловкости, красотѣ человѣческаго тѣла, гибкости ума и высокимъ качествамъ души человѣческой. Мы знаемъ, какъ грекъ старался развить себя и физически и духовно, какъ онъ стремился выработать изъ себя и воспитать въ своей средѣ идеальнаго человѣка. Этотъ идеалъ грекъ перенесъ и въ искусство. Художникъ прежде всего старается изобразить человѣка и такого человѣка, какимъ онъ любитъ его: сильнымъ, ловкимъ, красивымъ и умнымъ.

Религія грека не говоритъ о будущемъ воскресеніи, и жизнь загробнаго міра мало привлекаетъ его, онъ считаетъ земную жизнь болѣе прекрасной, болѣе интересной.

Художникъ-грекъ не заботился о муміяхъ и саркофагахъ, а воспроизводилъ окружающую его жизнь, которую онъ страстно любилъ; а въ этой жизни онъ всего больше любилъ человѣка.

И сами боги грековъ были не страшныя существа восточныхъ религій, а полу-люди съ человѣческими страстями и человѣческими интересами, и изображая бога, грекъ ничего не

могъ придумать лучшаго, какъ изобразить прекраснаго, совершеннаго человѣка. Египтяне и ассиріяне придѣлывали своимъ богамъ часто головы животныхъ, а индусы давали богамъ по десять рукъ; грекъ зналъ что замѣна человѣческой головы собачьей, птичьей или крокодильей, поставитъ его бога не выше, а ниже людей, а десять рукъ будутъ только мѣшать движеніямъ человѣка и послужатъ не въ пользу ему, а во вредъ. Зная это грекъ давалъ своему богу образъ самый совершенный, который онъ зналъ, — человѣческій.

Понятно, что изображеніе боговъ египтянъ или индусовъ только и производитъ впечатлѣніе на приверженцевъ религій этихъ народовъ. Намъ эти боги съ птичьими головами и десятками рукъ ничего не говорятъ. Чтобы сколько-нибудь понять содержаніе этихъ изображеній, надо по крайней мѣрѣ знать миѳы и преданія этихъ народовъ. Статуя греческаго бога намъ понятна и близка независимо оттого, какого бога она изображаетъ, т. к. этотъ богъ прежде всего идеальный человѣкъ.

И государственное устройство Греціи было не то, что въ Египтѣ: она представляла рядъ маленькихъ республикъ, гдѣ не было деспота-фараона и всесильныхъ жрецовъ, въ угоду которымъ рабское населеніе строило пирамиды, склепы и дворцы. Свободные граждане Эллады работали для себя, по своей охотѣ, для своихъ потребностей.

Вспомните, говоря объ искусствѣ египтянъ и ассиріянъ, я не могъ назвать ни одного имени художника: мы знаемъ только имена фараоновъ. Они были руководителями и вдохновителями массъ людей, слѣпо исполнявшихъ волю своего повелителя и подавлявшихъ въ себѣ свои личные вкусы, не имѣвшихъ возможности свободно и откровенно излить свои чувства. Греки оставили намъ имена своихъ великихъ художниковъ. Художники эти были не рабами деспота, а руководи-

телями свободнаго народа, выразителями его и своихъ идеаловъ, идеаловъ здороваго человѣка, свободнаго гражданина. Вотъ почему я называю это искусство обшечеловѣческимъ и свободнымъ. Вотъ почему оно такъ универсально, такъ общепонятно, такъ близко всякому свободному и здоровому человѣку.

Древнѣйшіе памятники собственно греческаго искусства относятся къ VII вѣку до Р. Х. и представляютъ еще очень грубыя произведенія. Статуи половины VI вѣка еще имѣютъ иногда видъ почти столба съ грубо высѣченной человѣческой головой, а черезъ 200 — 250 лѣтъ уже искусство въ Греціи доходитъ до той высоты, до какой еще никогда не поднималось. Разберемъ однако по порядку нѣкоторые памятники Греціи.

АРХИТЕКТУРА.

Дворцовъ греки намъ не оставили, т. к. не для кого было ихъ строить; роскошныхъ погребальныхъ склеповъ тоже, т. к. въ нихъ грекъ не видѣлъ смысла. Храмовъ осталось довольно много. Они-то и представляютъ самые интересные памятники архитектуры. Но храмъ греческій съ одинаковымъ успѣхомъ можетъ быть и языческимъ храмомъ, и христіанской церковью, и общественнымъ зданіемъ. Въ этомъ его громадное отличіе отъ храмовъ и египетскихъ и ассиро-вавилонскихъ, индійскихъ, и всѣхъ другихъ.

Парижская La Madelaine, нашъ севастопольскій храмъ св. Владимира, представляютъ почти буквальныя копіи греческихъ храмовъ. Нашъ московскій залъ дворянскаго собранія — плохая копія внутренности греческаго храма. Масса общественныхъ зданій Европы воспользовались или въ цѣломъ или по частямъ типомъ греческаго храма, и вы видите, что типъ этотъ вполнѣ подходитъ къ той новой роли, которую его заставили играть. Согласитесь, ни египетскій храмъ, загроможденный

неуклюжими колоннами, ни типъ вавилонскаго храма-башни, ни индійскій пещерный храмъ или пагода не годятся ни для чего другого, кромѣ своего прямого назначенія. Греческій храмъ не жилище десятирукаго чудовища, а зданіе, прежде всего удовлетворяющее утонченному эстетическому вкусу свободнаго гражданина Эллады.

Храмъ этотъ представляетъ четыреугольное зданіе, окруженное со всѣхъ четырехъ сторонъ, колоннадами, портиками. Стѣны храма обыкновенно гладкія, только наверху украшенныя барельефами. Оконъ храмъ не имѣлъ. Входная дверь помѣщалась на одной изъ короткихъ сторонъ. Окружающія храмъ колонны перекрыты тройнымъ рядомъ камней. Это т. н. антаблеманъ (entablement), состоящій изъ карниза (верхній рядъ), фриза и архитрава (рядъ, лежащій непосредственно на колоннахъ). Все это вмѣстѣ покрыто одной общей двускатной крышей. На короткихъ сторонахъ зданія, подъ крышей получались треугольники,—фронтоны, заполненные каменной кладкой. Крыши украшались акротеріями (скульптурными орнаментами, поставленными на углахъ крыши и на конькѣ ея, надъ вершиной фронтона). Все зданіе помѣщалось на платформѣ съ лѣсницами на всѣ четыре стороны. Внутри храмъ, если онъ былъ великъ, раздѣлялся продольными рядами колоннъ на три галлереи — наосы. Это вызвано тѣмъ, что греки не знали свода и покрыть потолокъ могли, только перекладывая горизонтально камни или деревянныя балки съ одной стѣны, съ одной колонны на другую. Большинство греческихъ храмовъ имѣло деревянныя балки и стропила, а потому крыши зданій до насъ не дошли. Внутри помѣщалась статуя божества и алтарь передъ нею.

Какъ же освѣщалась внутренность храма, не имѣвшаго оконъ? Объ этомъ ученые много спорятъ, но и до сихъ поръ не пришли къ единогласному рѣшенію вопроса.

Одни убѣждены, что свѣтъ проникалъ въ храмъ только черезъ дверь, оставляя глубину его и алтарь бога въ таинственномъ полумракѣ, нарушаемомъ только отблескомъ жертвеннаго огня. Другіе предполагаютъ, что въ срединѣ крыши было отверстіе, пропускавшее свѣтъ сверху.

Украшался храмъ снаружи скульптурой, на фронтонѣ, иногда на фризѣ, раскраской нѣкоторыхъ частей зданія или бронзовыми щитами на томъ же фризѣ.

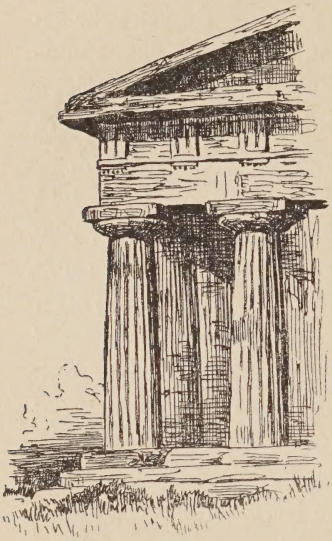
Трудно придумать что-нибудь болѣе простое. Въ чемъ же заключалась красота и обаяніе такого зданія? Въ его пропорціональности. Длина его находится въ опредѣленныхъ отношеніяхъ къ высотѣ и ширинѣ, толщина колоннъ поставлена въ зависимость отъ ихъ высоты и отъ разстоянія между отдѣльными колоннами, — и колонны эти несутъ какъ разъ столько груза, сколько онѣ въ состояніи вынести и т. п. Всякое измѣненіе одного изъ размѣровъ влечетъ за собой соотвѣтствующее измѣненіе и другихъ, и вся физіономія зданія мѣняется. Всегда чувствуется, что въ этой постройкѣ ничего нельзя измѣнить, ничего нельзя къ ней прибавить и ничего отнять. Всякая пристройка напоминала бы третью руку, приставленную человѣку, а всякая отнятая подробность заставляла бы думать объ ампутаціи.

Планъ и общій типъ храма большею частью оставался одинаковымъ. На отступленіяхъ (въ родѣ templum in antis, храма безъ окружавшей его колоннады) я останавливаться не буду.

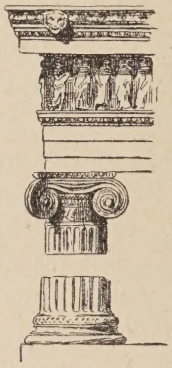
Типъ же колоннъ и находящагося надъ ними антаблемана мѣняются. Всѣ эти разновидности колоннъ и вообще элементовъ, изъ которыхъ слагается греческая архитектура, подраздѣляются на три группы, три типа, или, какъ принято ихъ называть, три ордера. Названіе ихъ: Дорическій, Іоническій и Коринѳскій. Первый какъ будто занесенъ въ Пелопонесъ дорянами, второй заимствованъ изъ М. Азіи, третій изобрѣтенъ въ Коринѳѣ.

Образцы всѣхъ трехъ ордеровъ наглядно укажутъ вамъ разницу между ними. Дорическій ордеръ, древнѣйшій и всего чаще встрѣчающійся въ памятникахъ Эллады, необыкновенно простъ и строгъ. (Рис. 15). Обратите вниманіе на отсутствіе базъ въ этомъ ордерѣ и на обработку фриза триглифами, точно концами балокъ, съ квадратными промежутками между ними— метопами. Іоническій, съ его граціозными пропорціями и изысканно-красивыми дѣталями представляетъ пожалуй высшую точку, на которую поднялось зодчество Эллады. (Рис. 16).

Коринѳскій, болѣе нарядный и эффектный, рѣдко употреблялся греками. Они находили его слишкомъ вычурнымъ.



15. Уголъ храма Посейдона въ Пестумѣ.



16. Іоническій ордеръ.

17. Коринѳская капитель.

Зато позднѣе римляне, итальянцы эпохи Возрожденія и ихъ нынѣшніе подражатели всего больше эксплоатируютъ именно этотъ ордеръ и его передѣлки. (Рис. 17).

Я указалъ, что главная прелесть греческой архитектуры — пропорціональность, какъ будто бы заимствованная изъ пропорціональности человѣческаго тѣла. Но не надо думать,

чтобы эта пропорціональность была полной симметріей. Впослѣдствіи были подробно изучены и измѣрены пропорціи всѣхъ этихъ памятниковъ и выведены среднія цифры отношеній одной части къ другой. Ученый Виньола издалъ чертежи и описанія греческихъ и римскихъ ордеровъ на основаніи этихъ вычисленій. Изданія эти сдѣлались настольными книгами архитекторовъ. Казалось бы, постройки, сложенныя по этимъ вычисленіямъ, заимствованнымъ изъ лучшихъ памятниковъ Греціи и Рима, должны быть идеально красивы. Да, они красивы, но никто ихъ не любитъ, находя красоту ихъ холодной и даже мертвой — красотой трупа. И съ этимъ нельзя не согласиться! Точными вычисленіями все живое, все индивидуальное выкинуто изъ искусства. Въ живой природѣ нѣтъ нигдѣ полной симметріи. Самые правильные, самые симметричные представители растительнаго и животнаго міра имѣютъ индивидуальныя черты. Возьмемъ два дерева, ну хоть двѣ ели, какъ наиболѣе симметричныя. Въ нихъ есть правильность, закономѣрность, по которой вы узнаете ель отъ другого дерева. Но нѣтъ двухъ одинаковыхъ елей, у каждой отдѣльной есть своя физіономія. Возьмите двѣ вѣтки того же дерева. Въ нихъ тоже есть правильность, по которой вы узнаете, какой породѣ деревьевъ принадлежатъ вѣтки, но нельзя найти двухъ буквально одинаковыхъ вѣтвей. Нечего говорить, что то же наблюдается и въ животномъ мірѣ. Сколько бы вы ни ставили рядомъ животныхъ той же природы, вы не найдете изъ нихъ двухъ совершенно одинаковыхъ. Таковъ весь ограническій міръ. Всѣ же части построекъ, возведенныхъ по Виньолѣ, всегда и вездѣ одинаковы, вездѣ связаны тѣми же буквально отношеніями, — до утраты всякой индивидуальности.

Совсѣмъ другое въ греческихъ оригиналахъ. Всѣ дорическіе, всѣ іоническіе храмы похожи одинъ на другой, но ни одинъ не тождественъ другому. И детали ордеровъ имѣютъ

общія основныя черты, но не повторяются буквально. Дорическая капитель колеблется между формой болѣе широкой и выпуклой и болѣе узкой и прямолинейной. Число колоннъ, канеллюръ *) на нихъ, разстояніе между колоннами и всѣ пропорціи зданій подвергались измѣненіямъ, но всегда сохраняя строгую гармонію частей. Въ іоническомъ ордерѣ измѣненія еще значительнѣе, особенно въ пропорціяхъ колонны и въ формѣ капители.

Но грекъ-архитекторъ идетъ дальше. Можетъ быть, замѣтивъ, что и въ человѣческомъ лицѣ и фигурѣ, на первый взглядъ симметричныхъ, — нѣтъ полной симметріи, что одинъ глазъ, одно ухо никогда не бываютъ буквально одинаковы съ другимъ глазомъ и ухомъ, что всякое лицо немного криво; можетъ быть, замѣтивъ это, грекъ пытается нарушить полную симметрію зданія — и результаты получаются блестящіе. Мы видимъ, что иногда крайнія колонны ближе сдвинуты, чѣмъ среднія, что разстояніе между метопами къ краямъ портика мѣняется, иногда и планъ зданія дѣлается несимметричнымъ, какъ въ знаменитомъ Эрехтейонѣ.

Я предлагаю вамъ разсмотрѣть три изъ этихъ храмовъ, какъ наиболѣе типичные: 1) Храмъ Посейдона въ Пестумѣ, 2) Знаменитый Парѳенонъ и 3) Эрехтейонъ.

Отъ перваго храма (рис. 15) съ низкими приземистыми колоннами, широкими капителями и большими абаками вѣетъ глубокой стариной, чѣмъ-то эпическимъ, патріархальнымъ. Въ этомъ храмѣ особенно бросается въ глаза та доведенная до крайности простота, которая такъ поражаетъ въ греческомъ искусствѣ и такъ выдѣляетъ его изъ другихъ.

Парѳенонъ (рис. 18) построенъ въ эпоху Перикла 460—435 до Р. Х., въ этотъ періодъ расцвѣта греческаго генія. Въ это время

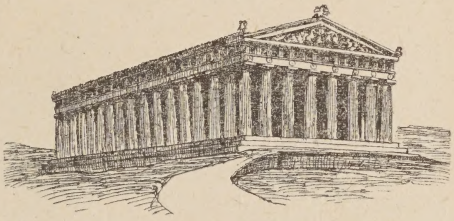
*) Продольные желобки, украшающіе фустъ колонны.

большая часть зданій аѳинскаго Акрополя были перестроены заново. Знаменитый Фидій руководилъ всѣми работами. Архитекторами этого шедевра архитектуры были: Иктинъ и Калликратъ.

Парѳенонъ — посвященъ Аѳинѣ-Палладѣ, святой Дѣвѣ (Parthenos — значитъ дѣва). Это уже не суровый типъ Пестума, а зданіе полное граціи, простое, строгое, но уже не тяжелое.

Внутри храмъ раздѣлялся на три продольныхъ наоса двойными рядами колоннъ.

Снаружи Парѳенонъ былъ украшенъ скульптурой и раскрашенъ. Скульптура исполнена была учениками Фидія подъ его личнымъ наблюденіемъ. Она занимала фронтоны, метопы и верхъ стѣны подъ портиками. Внутри зданія стояла статуя Аѳины, работы Фидія.



18. Парѳенонъ.

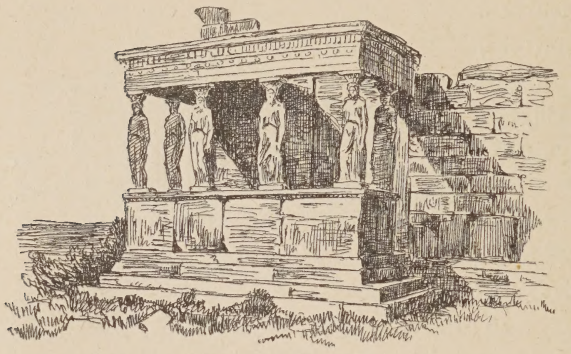
Эрехтейонъ — храмъ, посвященный Посейдону, Аѳинѣ и Эрехтею. (Оконченъ въ 407 году до Р. Х.)

Это уже храмъ іоническій, менѣе строгій, чѣмъ Парѳенонъ, необыкновенно легкій и изящный. Планъ храма неправильный. Онъ не окруженъ портиками съ четырехъ сторонъ, а имѣетъ колоннаду подъ однимъ изъ фронтоновъ, и два боковыхъ портика по угламъ зданія.

Одна изъ интересныхъ подробностей Эрехтейона—боковой портикъ, гдѣ вмѣсто колоннъ стоятъ женскія фигуры. Это такъ называемыя каріатиды. (Рис. 19). Необыкновенная красота этого портика тоже основана прежде всего на строгой пропорціональности. Вѣсъ антаблемана, лежащаго на головахъ каріатидъ, вполнѣ сотвѣтствуетъ ихъ числу и размѣрамъ. Эти каменныя

дѣвы безъ особыхъ усилій, но серьезно и осторожно несутъ возложенную на нихъ тяжесть. Невольно напрашивается сравненіе съ очень неудачными каріатидами портика петербургскаго Эрмитажа. Тамъ легенькій антаблеманъ подъѣзда лежитъ на четыреугольныхъ столбахъ, которые казалось бы одни въ состояніи вынести его давленіе. А между тѣмъ къ столбамъ спинами приставлены каменные атланты, держащіе тотъ же антаблеманъ и согнувшіеся въ дугу подъ тяжестью, которая ихъ не можетъ давить.

Такъ же, какъ портикъ Каріатидъ, граціозны и пропорціональны и остальныя части этого несравненнаго по красотѣ произведенія зодчества.



19. Портикъ каріатидъ Эрехтейона.

Въ противоположность Египту и Ассиріи, этимъ деспотическимъ странамъ, гдѣ было такъ много храмовъ и дворцовъ и совсѣмъ не было общественныхъ зданій, въ свободной Греціи гражданская архитектура развивалась рядомъ съ архитектурой храмовъ. Правда, большая часть этихъ построекъ теперь въ развалинахъ, но мы по ихъ остаткамъ и описаніямъ можемъ ихъ реставрировать. Долго останавливаться на этихъ постройкахъ мы не будемъ. Стиль ихъ, вообще, представляетъ развитіе той же архитектуры храмовъ. Я уже указалъ, что греческій храмъ и самъ могъ бы играть роль общественнаго зданія. Въ развалинахъ остались отъ древней Эллады театры

съ фасадомъ сцены, обработаннымъ архитектурно, булевтеріи— зданія для общественныхъ собраній; лесхе или помѣщенія для частныхъ бесѣдъ. Это были портики, украшавшіеся часто живописью. Портиками же окружена была и гавань Аѳинъ-Пирей.

Жилые дома въ противоположность храмамъ, богато декорированнымъ снаружи, были съ внѣшней стороны просты до крайности, но внутри имѣли красивые дворы, окруженные портиками съ колоннами.

Элементы, изъ которыхъ составлялись всѣ эти произведенія гражданской архитектуры тѣ же, что въ храмахъ, т.-е. тѣ же колонны, антаблеманы, фронтоны, такъ что, зная по описаніямъ и рисункамъ греческій храмъ, вы легко себѣ представите и эти гражданскія зданія.

Однимъ изъ любопытныхъ зданій этого рода въ Аѳинахъ были знаменитыя Пропилеи, выстроенныя при Периклѣ архитекторомъ Мнезикломъ. Это собственно входныя ворота въ Аѳинскій Акрополь. Они представляютъ портикъ, гдѣ чередовались колонны дорическаго и іоническаго стилей, три ряда колоннъ поперечныхъ и два продольныхъ. А по бокамъ были флигели или тоже портики, но открытые съ одной стороны и закрытые съ трехъ другихъ стѣнами. Одна изъ этихъ построекъ была внутри покрыта живописью и называлась Пинакотекой.

СКУЛЬПТУРА.

Въ скульптурѣ Египта, помните, вы встрѣчали иногда живую голову — рѣдкое живое мѣсто на общемъ фонѣ однообразнаго египетскаго искусства. Эта живая голова держалась обыкновенно на гораздо менѣе живомъ тѣлѣ.

Интересно, что въ развитіи греческаго искусства дѣло происходитъ наоборотъ. У грека какая-то до болѣзненности

доходящая любовь къ человѣческой фигурѣ, именно къ фигурѣ, такъ что голова съ ея выраженіемъ оставалась на заднемъ планѣ. Можетъ быть, отчасти это объясняется тѣмъ, что большая часть этихъ статуй играли роль декоративную, стояли такъ высоко и далеко отъ зрителя, что значеніе головы пропадало.

За весь періодъ развитія греческаго искусства отъ его первыхъ шаговъ до его расцвѣта, до V вѣка, — періодъ, называемый Архаическимъ, всего туже развивалось именно знаніе головы. Вы архаическую статую сразу узнаете по странной глупой улыбкѣ на ея лицѣ, — эту улыбку такъ и называютъ архаической. Это странное выраженіе лица въ теченіе долгаго періода времени сопровождаетъ всѣ статуи и остается неизмѣннымъ, между тѣмъ какъ трактовка фигуры быстро прогрессируетъ.

Аполлонъ Тенейскій, находящійся въ Мюнхенѣ, стоитъ еще подобно египетскимъ статуямъ на обѣихъ ногахъ, совершенно лишенъ движенія и смотритъ передъ собой, глупо улыбаясь.

Возьмите теперь группу съ фронтона храма Аѳины 480—70 г. въ Эгинѣ. Тамъ уже въ фигурахъ масса движенія, онѣ прекрасно нарисованы и анатомически почти безукоризненны. Но посмотрите: воинъ, замахнувшійся копьемъ, улыбается, раненый, умирающій, такъ же улыбается! Улыбаются всѣ дѣйствующія лица битвы. (Рис. 20, таб. I). Улыбается чему-то и сама богиня Аѳина, стоящая въ центрѣ фронтона.

Откуда же взялась эта странная улыбка? Можетъ быть, впервые она употреблена была удачно, соотвѣтствовала содержанію мотива. Это опредѣленно выказанное выраженіе, очевидно, понравилось, вызвало подражанія и такъ и вошло въ привычку, стало обычнымъ явленіемъ у скульпторовъ.

Немного позднѣе эгинскихъ фронтоновъ, около 460 г. исполнены фронтоны храма Зевса въ Олимпіи. Тутъ уже нѣтъ

глупаго выраженія лица, нѣтъ архаической улыбки, но еще есть нѣкоторый недостатокъ выраженія.

Въ фигурахъ движеніе передано правдоподобно, съ большимъ знаніемъ и анатомически безошибочно. Но выраженіе движенія не вполнѣ реально. Эти люди дерутся какъ-то величественно, спокойно, точно они озабочены не тѣмъ, что дѣлаютъ, а тѣмъ, какъ бы не сдѣлать некрасиваго жеста. И всѣ ихъ движенія дѣйствительно красивы, такой красоты формы еще міръ до сихъ поръ не видѣлъ.

На упорное исканіе красоты и направляются далѣе главныя усилія эллинскихъ художниковъ. По поводу значенія такого идеала очень много спорили. Большая часть человѣчества признаетъ его законнымъ и важнымъ, можетъ быть уже по тому одному, что созерцаніе красоты представляетъ уже очень большое наслажденіе, доставляетъ очень большое счастье. Но есть группы людей, отрицательно относящихся къ такой задачѣ искусства. Одни — христіанскіе аскеты — считаютъ грѣховнымъ всякое наслажденіе, а въ томъ числѣ и созерцаніе красоты. Другіе считаютъ исканіе красоты безполезнымъ и относятся враждебно къ подобной задачѣ искусства, отвлекающей по ихъ мнѣнію силы народа отъ болѣе полезной дѣятельности.

Чтобы нѣсколько оріентироваться въ этомъ вопросѣ, посмотримъ, что такое та красота, которую искалъ эллинъ, и какой былъ смыслъ въ ея исканіи. Красота античной греческой головы заключается не въ извѣстной формѣ носа и не въ условной „правильности“, а въ формѣ черепа, въ отношеніи размѣровъ лица и вмѣстилища мозга. Прекрасная, съ точки зрѣнія эллина, голова по интеллигентности типа превосходитъ головы живыхъ людей всѣхъ національностей; это, такъ сказать, голова будущаго, это типъ, до котораго еще не поднялся даже современный человѣкъ.

Разсматривая фигуру античной статуи, вы приходите къ

заключенію, что человѣкъ, подобный ей по сложенію, былъ бы физически идеальнымъ человѣкомъ.

Вотъ какой красоты добивается эллинъ — онъ стремится создать типъ идеальнаго человѣка. Неужели эта задача можетъ считаться недостойной искусства и можно ее промѣнять на такъ называемое идейное искусство, занимающееся злобой дня, проповѣдью морали или какихъ-либо политическихъ догматовъ?!

Основные принципы греческаго искусства всего ярче проявились въ скульптурѣ художниковъ V и IV вѣковъ.

Къ разбору произведеній этихъ скульпторовъ мы и приступимъ въ слѣдующую лекцію.

ЛЕКЦІЯ ПЯТАЯ.

Греческіе скульпторы V вѣка.

Первое имя греческаго скульптора, воспользовавшееся всемірной славой, было Миронъ. Онъ уже рѣшается смѣло передавать очень сложныя движенія человѣка. Его произведенія мы знаемъ только по описаніямъ и по копіямъ, такъ какъ ни одного оригинала Мирона до насъ не дошло. Къ сожалѣнію не одного Мирона постигла эта участь. Большая часть греческихъ статуй не дошли до насъ. Насъ только отчасти миритъ съ этимъ то обстоятельство, что римскіе скульпторы искусно копировали шедевры грековъ и мы по этимъ копіямъ судимъ о совершенствѣ греческихъ оригиналовъ.

Знаменитѣйшимъ произведеніемъ Мирона была статуя Дискобола. Сюжетомъ для произведенія послужила атлетическая игра, распространенная во времена Мирона.

Юноша изображенъ въ моментъ бросанія бронзоваго круга; онъ нагнулся немного впередъ и изо всей силы размахнулся правой рукой съ тяжелымъ дискомъ. Правая нога его крѣпко упирается въ землю, пальцы ея судорожно поджаты. Лѣвая нога только концами пальцевъ касается земли, а лѣвая рука для равновѣсія перекинута черезъ правое колѣно (рис. 21 таб. I).

Такого смѣлаго движенія еще никто не давалъ до этихъ поръ, никто не поднимался до такой изумительной правды.

До насъ дошли еще двѣ копіи (бронзовая въ Британскомъ музеѣ) сатира Марсія изъ группы Мирона, изображавшей Аѳину и Марсія. Аѳина бросила къ ногамъ сатира новоизобрѣтенную ею флейту, а пораженный Марсій и хочетъ поднять эту поразительную игрушку и боится. Контрастъ между аристократически-граціозной фигурой Дискобола, утонченнаго эллина, и грубой фигурой лѣсного полубога — ярко выраженъ.

Остальное, приписываемое Мирону, — спорно.

Другой не менѣе великій скульпторъ, современникъ Мирона, — Поликлетъ (изъ Аргоса). Его статуи тоже не дошли до насъ въ оригиналахъ. Одна изъ нихъ — Дориферъ была названа современниками Канономъ, т.-е. правиломъ. Пропорціи этой фигуры казались до того совершенными, что подражатели Поликлета долго ихъ считали закономъ для скульптора. Такое увлеченіе „законными“ пропорціями, конечно, обезличиваетъ искусство, лишая его произведенія индивидуальности и жизни. Но къ счастью большіе художники никакому канону не слѣдовали, а каждый создавалъ свои пропорціи.

Одной изъ главныхъ заслугъ Поликлета въ развитіи техники изображенія человѣческой фигуры считается разрѣшеніе вопроса о постановкѣ спокойной фигуры на одной ногѣ.

Египтяне и архаическіе скульпторы ставили фигуру на двухъ сдвинутыхъ ногахъ, или, отставляя одну ногу, передавали тяжесть фигуры на обѣ ноги, всегда стоящія плотно, обѣими ступнями касаясь земли. Центръ тяжести фигуры приходился надъ точкой между ступнями.

Вы видѣли, что Миронъ смѣло поставилъ своего Дискобола, передавши давленіе тяжести на одну ногу. Но онъ сдѣлалъ это съ фигурой въ сильномъ движеніи, гдѣ эта особенность постановки яснѣе замѣтна и легче передаваема.

Поликлету же выпала на долю честь поставить спокойную фигуру, оперевъ ее на одну ногу. У него центръ тяжести ле-

житъ надъ ступней одной ноги, другая нога свободно отставлена и даже не лежитъ на землѣ всей плоскостью ступни.

Изъ прославленныхъ статуй Поликлета я назову Амазонку. (Преданіе о существованіи народа амазонокъ, жившихъ обществомъ женщинъ, изгонявшихъ изъ своей среды все мужское потомство, было въ то время очень распространено. Вы часто встрѣчаете изображенія битвъ грековъ съ этими женщинами воинами).

Амазонка Поликлета не дошла до насъ, но есть ея превосходная копія (въ Берлинѣ).

Статуя эта интересна тѣмъ, что она создаетъ типъ женской силы. Вы видите женщину такого крѣпкаго сложенія, съ такой развитой мускулатурой, что, смотря на нее, вѣришь, что подобная женщина могла вступать въ единоборство съ мужчиной и иногда выходить побѣдительницей. Но интересно, что эта созданная Поликлетомъ женщина-атлетъ не потеряла своей женственности и граціи и плѣняетъ насъ не менѣе тоненькихъ египтянокъ и тѣхъ пухлыхъ, рыхлыхъ слабосильныхъ женщинъ, которыхъ такъ часто изображали многіе художники Возрожденія и современные. Этотъ типъ, если можно такъ выразиться, мужественной женщины прельщалъ многихъ позднѣйшихъ художниковъ, которые часто его повторяютъ.

Третьимъ великимъ мастеромъ V вѣка былъ Фидій; его считаютъ величайшимъ скульпторомъ древняго міра и имя его, конечно, вамъ хорошо знакомо. Роль его въ искусствѣ V вѣка до Р. Х. напоминаетъ нѣсколько роль Рафаэля въ XVI в. по Р. Х. Фидій какъ бы объединяетъ пріобрѣтенія, сдѣланныя искусствомъ его времени. Его произведенія представляютъ резюме работъ предшествовавшихъ ему художниковъ. Фидій по порученію Перикла руководилъ всѣми исполнявшимися тогда художественными работами въ аѳинскомъ Акрополѣ.

Далѣе, по учебникамъ исторіи вы знаете, что Фидій из-

ваялъ для Аѳинъ статую Аѳины-Паллады, помѣщавшуюся въ Парѳенонѣ (Аѳина-Партеносъ). Она была исполнена хризелефантическимъ способомъ: такъ назывался пріемъ, когда обнаженныя части статуи дѣлались изъ слоновой кости, а драпировки изъ золота. Статуя эта была колоссальна, высотой около 12-ти метровъ. Она не сохранилась, и мы знаемъ о ней по копіи (римской), найденной въ развалинахъ въ Аѳинахъ (Аѳинскій музей). Другая статуя Аѳины (Аѳина-Промахосъ), бронзовая, стояла на вершинѣ Акрополя. Она тоже не сохранилась и всѣ предположенія объ ея типѣ совершенно не доказаны.

Третья статуя Аѳины (Лемнія) исполнена была Фидіемъ для острова Лемноса; ея копіей считается статуя, находящаяся въ Дрезденскомъ музеѣ, гдѣ голова къ ней приставлена гипсовая. Мраморная же голова этой копіи находится въ Болоньѣ.

Фидіемъ же исполнена грандіозная статуя Зевса (13 метр.), тоже до насъ не дошедшая. Статуя стояла въ храмѣ Зевса въ Олимпіи, фронтоны котораго мы разбирали. Объ этомъ произведеніи современники разсказывали чудеса. Предполагали, что Зевсъ самъ спускался съ Олимпа къ художнику, когда онъ работалъ. Говорили, что самый несчастный, убитый горемъ человѣкъ, при взглядѣ на статую, забывалъ все, что есть тяжелаго въ жизни. Копіей этой статуи считаютъ римскаго Юпитера Капитолійскаго, который, надо сказать, вовсе не производитъ того потрясающаго впечатлѣнія, какое приписывалось Зевсу Олимпійскому. Творенія Фидія и его современниковъ, вообще скульптура V в. проникнуты необыкновенной простотой, строгостью, патріархальностью. Движенія всегда плавны и лица спокойны. Никогда выраженіе слѣпой страсти не омрачаетъ свѣтлаго взора бога, не нарушаетъ его величія. Конечно, смотря на боговъ Фидія, люди придумали выраженіе: олимпійское спокойствіе. Но такъ величественны, просты и спокойны были не одни боги. Это величавое настроеніе рас-

пространяется и на героевъ и на простыхъ смертныхъ въ передачѣ ихъ художниками V вѣка.

СКУЛЬПТУРА ПАРѲЕНОНА.

Преданіе гласитъ, что подъ руководствомъ Фидія исполнены были всѣ скульптурныя работы, украшавшія Парѳенонъ. Скульптурой были заполнены фронтоны, метопы наружнаго фриза и фризъ на стѣнѣ подъ портикомъ. На восточномъ фронтонѣ изображено рожденіе Аѳины изъ головы Зевса; на западномъ — побѣда Аѳины надъ Посейдономъ. Метопы заполнены сценами битвъ: боговъ съ гигантами, грековъ съ варварами, съ амазонками, лапиѳовъ съ кентаврами. Фризъ представлялъ праздникъ Панаѳиней, приношеніе Аѳинѣ платья (пеплумъ), вытканнаго знатными дѣвушками и женщинами.

Вся эта дивная скульптура самымъ наглымъ образомъ разграблена современными варварами. Обломки ея украшаютъ музеи Аѳинъ, Парижа и Копенгагена, но большая часть съ разрѣшенія султана (это было въ 1801—2 году, до освобожденія Греціи) была выломана и увезена въ Англію лордомъ Эльджиномъ и отъ него пріобрѣтена Британскимъ музеемъ.

Всего лучше сохранились части фриза. Въ немъ необыкновенно удачно соединены строгій стиль и относительная симметричность съ свободой и реализмомъ движеній и выраженія. Одинъ еще шагъ въ сторону реализма, и пропадетъ орнаментальная красота и декоративная роль фриза; одинъ шагъ къ болѣе строгой симметріи, и нарушится индивидуальная красота отдѣльныхъ фигуръ и правдоподобность движеній и композиціи. По равновѣсію декоративности съ жизненностью выраженія фризъ Парѳенона до сихъ поръ остается чудомъ композиціи, никѣмъ не превзойденнымъ идеаломъ декоративной скульптуры (рис. 22, таб. I).

Отъ фронтоновъ Парѳенона, къ сожалѣнію, осталось очень мало. Сохранившіяся угольныя фигуры (тоже въ Британскомъ музеѣ) до того совершенны по исполненію, что съ потерей остальныхъ частей этихъ фронтоновъ очень трудно помириться.

Метопы — грубѣе, повидимому они раньше исполнены и не всѣ одинаковаго достоинства. На ряду съ очень тонкими встрѣчаются и такіе, отъ которыхъ еще вѣетъ архаизмомъ.

Я вамъ напомню, что эти скульптуры были раскрашены и имѣли бронзовыя детали. Это, конечно, увеличивало ихъ декоративный эффектъ.

Изъ замѣчательныхъ скульптуръ эпохи Фидія я упомяну еще дошедшую до насъ круглую статую побѣды Нике, принадлежащую скульптору Пэонію. Это безспорно греческій подлинный оригиналъ, находится онъ въ музеѣ въ Олимпіи. Къ сожалѣнію, отъ головы, рукъ, крыльевъ почти ничего не осталось. Но и по этимъ обломкамъ видна необыкновенная красота и выразительность фигуры. Движеніе полета передано изумительно. Это не позирующая натурщица, а дѣйствительно летящая фигура съ развѣвающимися драпировками, только спереди прилегающими къ тѣлу летящей, обрисовывая ея формы.

Реставрація статуи, очень удачная, исполненная Рюмомъ, находится въ Дрезденѣ (Альбертинумъ).

Ближе къ IV вѣку скульптура Греціи мѣняетъ постепенно характеръ, подвигаясь въ направленіи интимности и натурализма. Торжественность замѣняется естественностью, эпическое спокойствіе уступаетъ мѣсто выраженію страсти, типъ смѣняется индивидуальнымъ характеромъ. Чаще появляется портретъ. Зато пропадаютъ величавыя статуи боговъ. Чувствуется, что вѣра въ нихъ утрачивается. Художники часто берутъ ихъ темой своего произведенія, но это уже не боги Фидія, вызывающіе чувство благоговѣнія, а люди со всѣми ихъ людскими

страстями. Это не статуи, которыя, стоя въ храмахъ, должны вызывать молитвенное настроеніе, подобно современнымъ образамъ, а произведенія чистаго искусства, жанръ, для котораго тема взята изъ миѳологіи. На сцену искусства ворвалась живая, веселая толпа фавновъ, нимфъ, силеновъ, сатировъ и другихъ полубоговъ.

Скульпторы IV вѣка.

Среди ряда именъ болѣе или менѣе талантливыхъ скульпторовъ IV в. особенно выдѣлились два колосса: Скопасъ и Пракситель. Отъ работъ Скопаса осталось опять таки много воспоминаній и описаній и очень мало реальныхъ слѣдовъ. По описаніямъ мы знаемъ, что онъ изваялъ статуи: двухъ Эриній, Вакханки въ экстазѣ, Эроса, Химеры, Паѳоса. Всѣ онѣ отличались сильнымъ выраженіемъ чувства любви, страсти и т. д. Пылкій темпераментъ, пониманіе человѣческихъ эмоцій и мастерская ихъ передача — отличительныя и характерныя черты творчества Скопаса.

Особенно славилась его статуя Аполлона съ киѳарой, извѣстная впослѣдствіи подъ именемъ Аполлона Палатинскаго (былъ перевезенъ Августомъ въ Римъ). Копіей этого Аполлона считается Аполлонъ Киѳаретъ въ Ватиканѣ.

Извѣстна группа Посейдона, Ѳетиды и Ахилла со свитой нереидъ, тритоновъ и другихъ морскихъ полубоговъ.

Нѣкоторые приписываютъ Скопасу группу Ніобеи, копіи съ которой сохранились; другіе относятъ ее къ Праксителю.

Извѣстна еще колоссальная статуя сидящаго Ареса. Сохранилась предполагаемая копія ея (въ Римѣ, въ музеѣ Буонкомпаньи). Въ этой статуѣ богъ войны изображенъ влюбленнымъ. Состояніе его выражено ясно и опредѣленно, и сидящій

у ногъ его амуръ, вѣроятно, — прибавка копировщика, такъ какъ сцена понятна и безъ этого дополненія.

Скопасу приписываютъ и барельефъ, украшавшій съ восточной стороны знаменитый мазволей Галикарнасскій, сцену битвы грековъ съ амазонками, изумительный по красотѣ и страстности движеній.

Отъ остальныхъ произведеній Скопаса остались обломки, воспоминанія и предположенія.

Если вы сравните боговъ Скопаса съ богами, изваянными въ эпоху Фидія, вы замѣтите громадную разницу. Боги Фидія всѣ величественно спокойны и идеально красивы, но по типу и выраженію мало отличаются другъ отъ друга. Это боги съ человѣческимъ подобіемъ, но безъ человѣческихъ страстей. У Скопаса и его современниковъ уже ярко выраженъ типъ отдѣльнаго бога. Его Аполлонъ — дѣйствительно богъ искусства. Пракситель выражаетъ тоже чувство, одухотворяющее изображаемаго бога, но все же главнымъ центромъ его творчества является исканіе красоты, красоты не божественой, а чувственной, вполнѣ человѣческой. Въ этомъ Пракситель доходитъ до высшаго проявленія творчества. Творенія Праксителя не портреты красивыхъ живыхъ людей и не боги. Это какое-то воплощеніе идеала физической или духовной красоты, образы, насквозь пропитанные тончайшей поэзіей. Говорить и спорить о ихъ красотѣ такъ же трудно и безполезно, какъ доказывать красоту музыки Бетховена.

Итакъ: Фидій изображаетъ бога отвлеченнаго, безъ человѣческихъ страстей; Скопасъ даетъ типъ извѣстнаго божества; Пракситель — красивый, поэтичный образъ, въ которомъ богъ — только тема. Фидій вѣрилъ въ этихъ боговъ и молился имъ, Скопасъ — любилъ ихъ, Пракситель — любилъ идеальнаго человѣка, его религія — культъ человѣка.

Отъ Праксителя, къ счастью, мы обладаемъ однимъ без-

спорнымъ оригиналомъ. Въ храмѣ Геры въ Олимпіи стояла статуя Гермеса съ ребенкомъ Діонисомъ на рукахъ; она найдена при раскопкахъ въ Олимпіи и украшаетъ теперь музей этого города (рис. 23, таб. II).

Этотъ Гермесъ могъ быть и другимъ какимъ-нибудь богомъ, могъ быть и человѣкомъ. Онъ богъ только потому, что красота его выше земной красоты; но все же красота эта вполнѣ человѣческая, идеалъ мужской красоты!

За оригиналъ Праксителя считается голова Афродиты, находящаяся въ коллекціи лорда Леконфильда въ Лондонѣ.

Въ національномъ музеѣ въ Аѳинахъ находится еще обломокъ пьедестала изъ храма Асклепія и Латоны въ Мантинеѣ—барельефъ, изображающій состязаніе Аполлона съ Марсіемъ. Это или раннее произведеніе Праксителя, или работа, вышедшая только изъ его мастерской.

Остальныя произведенія Праксителя мы знаемъ только по копіямъ, большею частью римскимъ.

Аполлонъ Сауроктонъ (убивающій ящерицу) сохранился въ двухъ безспорныхъ копіяхъ: одна — въ Луврѣ, другая — въ Ватиканѣ. Правая рука статуи реставрирована невѣрно: она должна держать стрѣлу и прицѣливаться въ ящерицу, ползущую по стволу дерева.

Эросъ—торсъ — въ Ватиканѣ, цѣлая фигура — въ Неаполѣ. Нѣжная поэтичная фигура еще не вполнѣ сформировавшагося юноши.

Фавнъ или Сатиръ—въ Капитолійскомъ музеѣ — юноша обаятельный своей чувственной красотой.

Гера Людовизи (собственно Латона) — въ музеѣ Буонкомпаньи въ Римѣ. Богиня съ рѣзко очерченными строгими чертами энергичнаго лица.

Отъ славной нѣкогда Книдской Афродиты остались только грубыя изображенія на монетахъ и искаженныя римскія копіи.

Группа Ніобеи (можетъ быть Скопаса), долго стоявшая въ Римѣ, пропала. Остались копіи частей. Большая часть ихъ во Флоренціи во дворцѣ Уффици. Группа изображала Ніобею, защищающую своихъ дочерей отъ стрѣлъ Аполлона. Особенно выразительна фигура самой Ніобеи съ прижавшейся къ ней дочерью подросткомъ. Нѣкоторые видятъ копію съ Праксителя въ Зевсѣ Ортиколійскомъ, находящемся въ Ватиканѣ, но эта голова очень мало имѣетъ общаго съ другими произведеніями Праксителя.

Изъ второстепенныхъ художниковъ этой эпохи, послѣдователей и учениковъ Скопаса и Праксителя, я назову Леохареса, которому приписываютъ двѣ всѣмъ извѣстныя статуи: Аполлона, копію котораго видятъ въ Аполлонѣ Бельведерскомъ въ Ватиканѣ, и Артемиды, копіей которой считаютъ Версальскую Діану (Лувръ). У Аполлона этого есть выраженіе экстаза въ глазахъ и мягкая красота въ фигурѣ; но есть и аффектировка, театральность въ движеніи. Та же театральность видна и у Діаны, да и лицо у нея очень мало выразительное, каменное; по этому лицу даже нельзя опредѣлить возрастъ богини. Конечно, эти недостатки въ цѣломъ или по частямъ могутъ быть приписаны и копіистамъ.

Леохаресъ же изваялъ Ганимеда, уносимаго орломъ Зевса. Копія — въ Ватиканѣ.

Группу эллинскихъ скульпторовъ IV в. я закончу крупнымъ именемъ Лизиппа.

Лизиппъ въ своихъ произведеніяхъ не даетъ той нѣсколько чувственной, нѣжной женственной красоты, которая плѣняетъ насъ въ Праксителѣ. Нѣтъ у него и страстности Скопаса. Онъ возвращается къ строгой сдержанности и мужественной красотѣ Поликлета, считая его своимъ учителемъ. Любопытно, что Лизиппъ избѣгаетъ женскихъ фигуръ. Онъ подобно Поликлету охотнѣе останавливается на мускулистыхъ тѣлахъ бор-

цовъ, атлетовъ. Онъ не любитъ и нѣжнаго, мягкаго мрамора, такъ передающаго прозрачность женскаго тѣла. Почти всѣ статуи этого мастера отлиты изъ бронзы. Но и бронзѣ онъ умѣлъ сообщить упругость и трепетность живого тѣла. Однако придерживаясь направленія Поликлета, Лизиппъ очень отошелъ отъ него въ пониманіи пропорцій человѣческаго тѣла. Фигура, приземистая у Поликлета, у Лизиппа принимаетъ пропорціи очень удлиненныя, съ маленькой головой и очень длинными ногами.

Лизиппу приписываютъ статую Апоксіоменеса, юноши-борца, счищающаго съ себя скребкомъ пыль арены и масло, которымъ борцы мазали свое тѣло передъ борьбой. Въ Ватиканѣ стоитъ мраморная копія этой статуи, полная красоты и жизни.

Во Флоренціи, въ Палаццо Питти находится статуя Геркулеса. Почти тождественная ей фигура находится въ Неаполитанскомъ музеѣ (Геркулесъ Фарнесскій). Оба эти произведенія считаются копіями недошедшаго до насъ бронзоваго Геркулеса Лизиппа. Герой изображенъ отдыхающимъ, но мускулатура его до того невѣроятно утрирована, что невольно приходитъ въ голову, что, если эти мышцы станутъ сокращаться, онѣ примутъ такіе размѣры, что движеніе будетъ невозможнымъ. Вообще фигура эта болѣе поражаетъ своей грубостью и неповоротливостью, чѣмъ красотой. Принадлежитъ ли эта утрировка Лизиппу, и онъ ли сдѣлалъ первый шагъ къ упадку искусства (Пракситель и Скопасъ умѣли выразить свою мысль не прибѣгая къ утрировкѣ, не отступая отъ реальной передачи формъ), или это было желаніе копіистовъ перещеголять оригиналъ, приведшее ихъ къ шаржу, вопросъ этотъ остается открытымъ.

Лизиппу же приписываютъ сидящаго Геркулеса изумительнаго даже въ копіи (Неаполитанскій музей) и Геркулеса, подвязывающаго сандалію (Мюнхенъ).

Въ духѣ Лизиппа и знаменитый Ватиканскій торсъ (сидящаго Геркулеса).

Лизиппъ былъ портретистомъ Александра Великаго, который, говорятъ, только ему и позволялъ дѣлать свои скульптурные портреты. Бюстовъ Александра осталось много. Что въ нихъ принадлежитъ Лизиппу, сказать трудно. Онъ же, какъ думаютъ, былъ авторомъ знаменитаго портрета баснописца Эзопа и бюста Сократа. Оба находятся въ виллѣ Альбани.

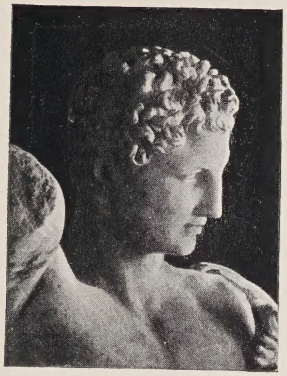
Вообще въ IV в. сильно развивается портретъ. Сначала еще онъ идеализируется, какъ знаменитая статуя Софокла (Латеранскій музей). Но потомъ все больше становится реальнымъ. Демосѳенъ Поліэвкта уже совсѣмъ живой человѣкъ. Всѣ индивидуальныя черты переданы безъ всякой идеализаціи.

Къ школѣ Лизиппа надо отнести извѣстный саркофагъ Александра Македонскаго, приписываемый Эвтихиду. Тому же Эвтихиду, вѣроятно, принадлежитъ и дошедшая до насъ, хотя и въ обломкахъ, но въ оригиналѣ знаменитая Самоѳракійская Нике. Она стояла на носу корабля и, кажется, вѣтеръ треплетъ ея мраморныя драпировки. Статуя потеряла голову, руки и слѣдки ногъ и, несмотря на это, впечатлѣніе отъ нея сильное. Это высшее проявленіе мастерства драпировать фигуру (рис. 24, таб. II).

Афродита Милосская.

Теперь время сказать еще объ одномъ шедеврѣ греческаго искусства.

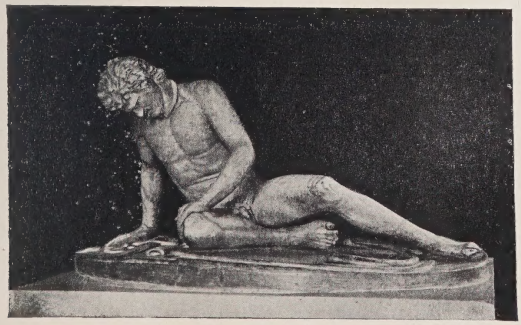
Въ галлереѣ парижскаго Лувра, въ концѣ ряда залъ античной скульптуры, есть небольшая, сравнительно, комната, которая играетъ роль какого-то святилища музея. Публика, держащая себя шумно въ другихъ залахъ, попадая сюда, невольно умол-



23

24

25



26

23. Гермесъ Праксителя. 24. Самоѳракійская Ника. 25. Афродита Милосская. 26. Умирающій галлъ.

каетъ и въ тишинѣ и съ благоговѣніемъ созерцаетъ богиню этого священнаго мѣста.

Я говорю о помѣщеніи, гдѣ стоитъ великая Афродита Милосская (рис. 25, таб. II).

Эта богиня умѣетъ разрѣшать всѣ споры объ искусствѣ, мирить всѣ направленія.

Она „выпрямила“, по его собственному выраженію, и нашего Глѣба Успенскаго*). Богиня совершила чудо и однимъ своимъ молчаливымъ и величественнымъ видомъ заставила отказаться отъ исповѣданія враждебныхъ ей теорій.

Отъ поклоненія ей отказываются только дикари или люди, совершенно лишенные способности воспринимать форму предметовъ.

Статуя эта найдена въ 1820 году на островѣ Милосѣ французскими моряками и увезена въ Парижъ. Когда была исполнена статуя, кто былъ счастливецъ, подписавшій у ногъ ея свое имя (Александръ или Агесандръ, сынъ Менида, изъ Антіохіи на Меандрѣ), какую богиню должна изображать она и какой видъ имѣли недостающія ей теперь части тѣла, объ этомъ ведутся безконечные споры, исписано на эти темы много бумаги, предложена масса реставрацій статуи, но вопросы эти остаются и сейчасъ вопросами, а богиня Милосская стоитъ какимъ-то загадочнымъ сфинксомъ, величаво принимая поклоненія всего культурнаго міра.

Въ самомъ дѣлѣ, какъ помирить мнѣнія, изъ которыхъ одно считаетъ Афродиту Милосскую оригинальнымъ произведеніемъ I вѣка до Р. Х., такъ называемаго эллинистическаго періода греческаго искусства, другое видитъ въ ней копію съ произведенія Скопаса и считаетъ подписанное подъ статуей имя именемъ копировщика, третье, какъ это ни кажется стран-

*) См. статью Г. Успенскаго „Выпрямила“.

нымъ, относитъ ее къ эпохѣ Фидія. Всѣ догадки о реставраціи статуи очень противорѣчивы и ни одна не доказана, и я позволяю себѣ на нихъ не останавливаться.

Живопись Эллады.

Отъ живописи Эллада осталось еще меньше, чѣмъ отъ скульптуры. Вѣрнѣе сказать, отъ живописи, какъ чистаго искусства, не осталось ничего. Для пополненія этого досаднаго пробѣла въ исторіи искусства историки указываютъ на римскія и помпейскія стѣнныя картины, въ которыхъ они видятъ копіи древне-греческихъ. Но они же сами прибавляютъ, что это конечно копіи приблизительныя.

Произведеніе скульптуры скопировать легче, чѣмъ картину, и, разъ уже скопированное, оно не допускаетъ измѣненій, тогда какъ картину можно безъ конца передѣлывать; и послѣ нѣсколькихъ поправокъ и реставрацій приблизительная копія можетъ оказаться уже ничѣмъ не напоминающей свой оригиналъ.

Да насъ дошли преданія и документы, описывающіе произведенія эллинскихъ живописцевъ. Но, посудите сами, можно ли описать картину и можно ли имѣть представленіе о живописи извѣстной эпохи по однимъ описаніямъ, не имѣя ни одного подлиннаго документа, ни одного оригинальнаго произведенія этой эпохи?

Поневолѣ приходится только вскользь упоминать о живописи всей разбираемой нами эпохи.

Въ учебникахъ исторіи приводится анекдотъ, будто художникъ Зевксисъ написалъ виноградъ такъ, что на него слетались птицы, а соперникъ его Парразій — картину, задернутую покрываломъ, которымъ онъ обманулъ самого Зевксиса. Это, конечно, — басня. Никакая наша живопись не об-

манываетъ животныхъ. Затѣмъ, все искусство Эллады показываетъ, что греки задачу искусства видѣли вовсе не въ обманѣ глаза, не въ балаганныхъ фокусахъ. Да кромѣ того въ описываемую въ анекдотѣ эпоху еще живопись едва ли и могла давать вообще большую иллюзію природы.

Въ VI вѣкѣ еще греческая живопись не знала тѣней. Художники раскрашивали фигуры, а не писали ихъ.

Великій живописецъ Полигномъ, написавшій цѣлую картинную галлерею въ Аѳинахъ (въ половинѣ VI в.), эту знаменитую Стоа Пойкиле, писалъ еще силуэтами. Художникъ V вѣка, Аполлодоръ (Аѳины) считается первымъ скіаграфомъ, т.-е. тѣнеписцемъ. Онъ первый, по преданію, сталъ оттѣнять фигуры и смѣшивать краски.

Упомянутые Зевксисъ и Парразій жили во времена Пелопоннесской войны (конецъ V вѣка), къ нимъ надо еще прибавить Тиманфа. Въ эпоху же Александра Македонскаго громкой славой пользовался Апеллесъ, которому будто бы одному только изъ живописцевъ Александръ разрѣшалъ писать свои портреты (вспомните Лизиппа).

Но, повторяю, мы совершенно не знаемъ, какъ писали всѣ эти знаменитые нѣкогда живописцы.

Единственнымъ подлиннымъ документомъ для изученія греческой живописи служатъ расписныя греческія вазы. На этой прикладной живописи, конечно, сказывалось вліяніе и настоящихъ картинъ и ясно отражалась степень, достигнутая въ мастерствѣ рисунка. Вазъ этихъ дошло до насъ масса. Одинъ нашъ петербургскій Эрмитажъ обладаетъ громаднѣйшей ихъ коллекціей. На производство этихъ вазъ греки сами смотрѣли, большею частью, не какъ на ремесло, а какъ на искусство. Мастера избѣгали повторять буквально форму или роспись вазы, и всѣ почти лучшіе образцы носятъ на себѣ подпись и мастера, формовавшаго вазу, и живописца, ее расписавшаго.

Древнѣйшія вазы (чернофигурныя) покрыты черными съ коричневыми деталями силуэтами мужскихъ фигуръ и такимъ же орнаментомъ и бѣлыми женскими, одѣтыми въ черный съ коричневымъ костюмъ. Все это написано на натуральномъ глиняномъ фонѣ вазы. Рисунокъ на этихъ вазахъ вполнѣ архаическій, угловатый и условный. Позднѣе вошелъ въ употребленіе другой пріемъ живописи на вазахъ — краснофигурный. Ваза сначала вся покрывалась черной краской, и на ней процарапывались фигуры, остававшіяся красными (тонъ глины) на черномъ фонѣ. Послѣ Аполлодора встрѣчаются слабыя попытки и въ живописи вазъ дать свѣтопись и краски фигурамъ. Мы встрѣчаемъ вазы, гдѣ по блѣдному желтоватому фону написаны фигуры. Драпировки слегка оттѣнены и раскрашены. Складки все же выражены больше линіями. Мужское тѣло — коричневое и имѣетъ тѣни и свѣта. женское же — бѣлое, и бѣлизну эту живописецъ точно боится запачкать тѣнями и такъ и оставляетъ свѣтлымъ силуэтомъ, по краямъ обводя его тоненькимъ контуромъ, контуромъ же рисуя на немъ глаза, уши, пальцы ногъ и другія детали.

Но на этихъ вазахъ уже рисунокъ сталъ тонкимъ и выразительнымъ, заставляя предполагать еще большее его совершенство въ живописи картинъ.

Кто знаетъ, — можетъ быть, въ эпоху Праксителя уже Эллада и обладала первоклассными живописцами. Можетъ быть, съ потерей оригиналовъ греческой живописи, міръ навсегда потерялъ образцы великаго искусства.

ЛЕКЦІЯ ШЕСТАЯ.

Эллинистическое искусство.

Въ IV вѣкѣ кончается искусство собственно эллинское. Греція теряетъ свою самостоятельность, и въ искусствѣ наступаетъ застой. Интересно, что въ греческихъ республикахъ очень цѣнились имена художниковъ. Въ монархіяхъ преемниковъ Александра Македонскаго уваженіе къ личности творца падаетъ, и до половины II вѣка мы не знаемъ именъ авторовъ произведеній.

Это новое греческое искусство уже не остается на почвѣ собственно Греціи. Походы Александра познакомили съ нимъ и сосѣдей, и всѣ основанныя преемниками Александра Македонскаго государства и ихъ столицы становятся центрами греческой культуры, науки и греческаго искусства, которое въ эту эпоху извѣстно уже подъ именемъ не эллинскаго, а эллинистическаго. Къ нему уже примѣшиваются элементы варварскаго.

Центрами эллинистическаго искусства являются: Александрія, потомъ Антіохія. Въ самой Греціи оно развивается въ Аѳинахъ, въ Малой Азіи — въ Пергамѣ (Пергамская школа), на островѣ Родосѣ (Родосская школа). Всѣ эти Птоломеи, Селевкиды, Атталиды становятся покровителями искусства, и греческое искусство, до тѣхъ поръ свободное, начинаетъ становиться

рабомъ сначала этихъ наслѣдниковъ Александра Македонскаго, а потомъ римлянъ, что, конечно, ведетъ его къ постепенному упадку. Упадокъ этотъ именно постепенный. Нѣкоторыя стороны искусства даже сначала какъ будто развиваются, искусство какъ будто только мѣняетъ направленіе. Художники, вводившіе нѣкоторыя новыя начала въ искусство, конечно думали, что они его ведутъ впередъ, вверхъ, и только потомъ позднѣйшему историку стало ясно, что эти элементы подточили корни здороваго и могучаго искусства Эллады.

Вы уже видѣли, что искусство Эллады отъ Фидія къ Праксителю отъ V вѣка къ IV вѣку становится все болѣе реальнымъ, болѣе натуралистическимъ. Оно идетъ отъ типическаго къ индивидуальному. Отвлеченные боги Фидія у Скопаса и Праксителя становятся личностями. Вмѣсто идеалистическаго изображенія героевъ появляются портреты.

Эллинистическое искусство идетъ еще дальше. Знаменитое исканіе красоты начинаетъ замѣняться исканіемъ правды. Вспомните — на фронтонѣ Зевса Олимпійскаго всѣ участники битвы дерутся красиво, иногда въ ущербъ правдоподобію. Если вы сравните съ этимъ эллинистическаго умирающаго галла, вы увидите, что тутъ изображенъ дѣйствительно умирающій и страдающій человѣкъ, вовсе не заботящійся о томъ, красиво или нѣтъ онъ лежитъ (рис. 26 таб. II). Еще шагъ — и исканіе правды сводится къ копированію природы, и искусство перестаетъ быть искусствомъ.

Гермесъ Праксителя, несмотря на весь реализмъ трактовки, прежде всего поражаетъ насъ своей необыкновенной красотой. Линіи фигуры дѣйствуютъ на чуткій глазъ, какъ звуки музыки на музыкальное ухо. Искусство это заражаетъ васъ непосредственно, прежде чѣмъ вы начнете думать о содержаніи произведенія.

Смотря на Афродиту Милосскую мы не знаемъ и не хотимъ

знать, кого она изображаетъ. Впечатлѣніе отъ нея непосредственно и нисколько не мѣняется оттого, будемъ ли мы въ ней видѣть Афродиту, Артемиду, Геру или Нике. Искусство эллинистическое уже выдвигаетъ сюжетъ, и на многихъ произведеніяхъ вы видите, что художники заботятся не о томъ, чтобы какъ можно тоньше и ярче воплотить свой идеалъ, а о томъ, какъ бы произвести впечатлѣніе на зрителя (онъ уже творитъ не для себя, а по заказу), какъ бы удивить его вѣрностью передачи природы, какъ бы ударить по его нервамъ какой-нибудь раздирающей душу драмой. Въ портретъ вмѣсто желанія передать то, что въ лицѣ есть интереснаго, въ чемъ сквозитъ душа человѣка, прокрадывается иногда уже забота только о наружномъ, такъ сказать, фотографическомъ сходствѣ.

Но между этими крайними пунктами, между идеальнымъ созданіемъ Праксителя и плоской копіей природы, бездушнымъ протоколомъ или работой, бьющей на дешевый эффектъ, помѣщается рядъ, такъ сказать, среднихъ произведеній, не выдерживающихъ сравненія съ шедеврами греческаго генія V и IV в., но тѣмъ не менѣе полныхъ красоты и жизни.

Эллинистическіе художники дали намъ рядъ реальныхъ произведеній необычайной выразительности, показали себя тончайшими наблюдателями природы.

Александрійская школа оставила намъ такіе шедевры, какъ спящій Фавнъ (Барберинскій, въ Мюнхенской глиптотекѣ), сохранившійся къ счастью въ оригиналѣ, такіе портреты, какъ всѣмъ извѣстные Гомеръ и Сенека. (Съ перваго копіи — въ Неаполѣ, Парижѣ и Лондонѣ, со второго — въ Неаполѣ и Лондонѣ.) Та же школа произвела рядъ барельефовъ—частью миѳологическихъ, частью жанровыхъ. Этотъ вполнѣ жанровый характеръ — новость для греческаго искусства, новшествомъ же является и явное подражаніе живописи въ пластикѣ этихъ барельефовъ: композиція въ нѣсколько плановъ, неодинаковый

рельефъ фигуръ, пейзажный фонъ, нѣкоторыя перспективныя сокращенія.

Пергамская школа (царство Аттала и атталидовъ) подарила намъ знаменитаго Умирающаго Галла и цѣлый рядъ статуй, изображавшихъ бой атталидовъ съ галлами. Но самымъ крупнымъ произведеніемъ Пергамской школы считаютъ фризъ (горельефный) Пергамскаго алтаря. На немъ изображенъ любимый мотивъ грековъ: бой гигантовъ и титановъ съ богами.

Все, что осталось отъ этого фриза, перевезено въ Берлинъ, тамъ куски эти составлены и по возможности реставрированъ и весь этотъ алтарь. Это была огромная платформа или терраса четыреугольная въ планѣ. Съ одной стороны врѣзалась въ нее широкая лѣстница и вела на верхнюю площадку террассы, гдѣ помѣщался собственно алтарь Зевсу, окруженный галлереей съ коллонами іоническаго ордера. Стѣны нижней платформы и были покрыты снаружи этимъ фризомъ. Общая длина всего горельефа была около 100 метровъ. Несмотря на нѣкоторыя слабыя мѣста, недостаточно строгій рисунокъ, на мало выразительныя и въ большинствѣ неинтересныя лица, вся работа производитъ сильное впечатлѣніе, импонируетъ мастерствомъ и широтой исполненія, большой декоративной красотой.

Къ Пергамской школѣ относятъ и знаменитаго Боргезскаго бойца, котораго другіе считаютъ копіей произведенія Лизиппа. Это разногласіе показываетъ, какъ трудно провести границу между искусствомъ эллинскимъ и эллинистическимъ, тѣмъ болѣе, что художники эллинистическіе постоянно копировали и передѣлывали произведенія своихъ великихъ предшественниковъ.

Позднѣе Пергамскаго фриза исполнена для острова Родоса Аполлоніемъ и Таврискомъ группа Фарнезскаго быка (оригиналъ въ Неаполитанскомъ музеѣ).

Сюжетъ взятъ изъ Антіопы Эврипида. Цефъ и Амфіонъ привязываютъ Диркею веревкой къ рогамъ дикаго быка, мстя

ей за оскорбленіе ихъ матери Антіопы. Во всей группѣ есть что-то натянутое и театральное. Разъ въ произведеніи видную роль играетъ сюжетъ, — онъ долженъ быть ясно выраженъ, чего здѣсь нѣтъ. Смотря на группу, вы долго не понимаете, что эти люди дѣлаютъ съ быкомъ.

Упадокъ искусства здѣсь сказывается во всемъ — въ аффектировкѣ движенія, въ мертвыхъ драпировкахъ, не подчиняющихся движеніямъ, въ совершенно не выразительныхъ лицахъ, въ какой-то деревянной мускулатурѣ.

Къ той же родосской школѣ относится и другая еще болѣе знаменитая группа Лаокоона, работы мастеровъ Агезандра, Аѳинодора и Полидора. По мастерской передачѣ тѣла Лаокоонъ много превосходитъ группу быка. Но и онъ не лишенъ театральности. Его сидящая и потягивающаяся фигура, врядъ ли правдиво передаетъ движенія человѣка, вырывающагося изъ мертвыхъ объятій змѣи. Для выраженія же страданія на лицѣ, автору понадобилось невозможно искривить всю его мускулатуру.

Аѳинскіе художники эллинистическаго времени занимаются часто копированіемъ и передѣлкой образцовъ древне-греческаго искусства. Уже во времена римскаго владычества они гордятся своимъ эллинизмомъ, но роль этой новоаттической школы сводится въ сущности только къ копіизму. Этой школѣ принадлежатъ многія копіи, о которыхъ я говорилъ при обзорѣ великаго эллинскаго искусства. Какъ на одну изъ знаменитыхъ передѣлокъ, очень популярную, укажу на извѣстную Венеру Медицейскую (Уффици-Флоренція). Фигура эта всѣмъ извѣстна и повторена безчисленное число разъ. Венера выходитъ изъ воды, стыдливо прикрываясь руками, съ лицомъ далеко не стыдливымъ, съ жеманно-кокетливой, вызывающей улыбкой. Это ясно уже указываетъ на произведеніе упадочное или на копію, гдѣ авторъ не вдумался въ выраженіе изображаемаго момента.

Отъ живописи эллинистической эпохи картинъ также не осталось, но сохранилось нѣсколько портретовъ. Портреты эти найдены въ саркофагахъ мумій въ Египтѣ и, очевидно, представляютъ изображенія погребенныхъ.

Исполнены они энкаустическимъ способамъ (живопись восковыми красками, которыя накладывались на доску и потомъ нагрѣвались, что заставляло воскъ сплавляться въ одну неразрывную съ грунтомъ массу). Дошедшіе до насъ портреты разнаго достоинства, но есть изумительно живыя, мастерски переданныя лица. Даже какъ-то жутко смотрѣть на эти правдивые и несомнѣнно похожіе портреты людей, жившихъ больше 2000 лѣтъ тому назадъ.

Прикладное искусство Греціи.

На ряду съ чистымъ искусствомъ и въ самой Греціи и въ странахъ, охваченныхъ вліяніемъ греческаго, т.-е. эллинскаго или эллинистическаго искусства, развивалось и пышно расцвѣло и прикладное искусство.

Я уже упомянулъ о греческихъ вазахъ, говоря о живописи Эллады. Вазы эти, какъ употреблявшіяся въ домашнемъ обиходѣ, такъ и погребальныя урны, были удивительно разнообразны по формѣ, по очертанію строгихъ профилей. Но не однѣ вазы — всѣ издѣлія, всѣ бронзовыя, желѣзныя вещи, все было строго, просто и изысканно красиво.

Орнаментъ, которымъ грекъ пользовался для украшенія архитектурныхъ мотивовъ и мелкаго прикладного искусства слагался изъ самыхъ простыхъ, геометрическихъ элементовъ и стилизаціи нѣкоторыхъ растеній. Матеріалъ, которымъ грекъ

пользовался для стилизаціи, оченъ малъ. Въ орнаментѣ играютъ роль почти исключительно пальметка (крайняя стилизація пальмовой короны) и листъ аканта.

Но эти мотивы были такъ разработаны, дали такія совершенныя формы, что и до сихъ поръ этими античными орнаментами въ изобиліи пользуются архитекторы всего міра. Орнаментъ греческій такъ же простъ, ясенъ и гормоиченъ, какъ и архитектура.

О мелкой живописи, живописи на вазахъ я уже говорилъ. Теперь мы остановимся на мелкой скульптурѣ, образцовъ которой греки оставили очень много, и которая доходила иногда до большого совершенства.

Маленькія, большею частью терракотовыя статуэтки греки жертвовали богамъ въ память умершихъ, и въ нѣкоторыхъ некрополяхъ ихъ находятъ въ большомъ количествѣ. Особенно ими прославились Танагра (въ Беотіи) и некрополь въ Миринѣ (Мал. Азіи, близъ Пергама.) Статуэтки эти такъ и извѣстны подъ названіями: танагры и миринскія статуэтки. Лучшія танагры относятся къ IV вѣку, къ эпохѣ Праксителя. По содержанію онѣ большею чатью представляютъ чистый жанръ. Это живыя фигурки, спокойно стоящія или мирно бесѣдующія одна съ другой, иногда танцующія. Часто онѣ очень граціозны и мастерски задрапированы. По терракотѣ танагры были раскрашены.

Миринскія статуэтки — большею частью позднѣйшаго происхожденія, уже эллинистическія и по типу приближаются къ пергамскому фризу. Онѣ полны движенія, и мастерство ихъ исполненія часто изумительное.

На ряду со статуэтками въ этихъ некрополяхъ находятъ и мелкіе барельефы, можетъ быть, украшавшіе могилы.

Къ мелкой скульптурѣ можно отнести и искусную рѣзьбу

изъ камня, — знаменитыя камеи и геммы *), роскошной колекціей которыхъ гордится нашъ Эрмитажъ, и удивительныя по красотѣ монеты.

Всѣ эти разобранныя нами вкратцѣ отрасли греческаго искусства заслуживаютъ, конечно, болѣе серьезнаго изученія. Не только большое, но и мелкое искусство грековъ заключаетъ въ себѣ массу шедевровъ. Недостатокъ времени не позволяетъ намъ на нихъ долѣе остановиться. Но о великомъ искусствѣ этого давно отжившаго народа намъ постоянно придется вспоминать, изучая творенія позднѣе жившихъ народовъ.

Римъ.

На искусствѣ римскомъ обыкновенно останавливаются долго, изучая исторію античнаго искусства.

Это тѣмъ болѣе соблазнительно, что произведеній римскихъ художниковъ дошло до насъ въ цѣлости очень много, и къ тому же онѣ такъ понятны.

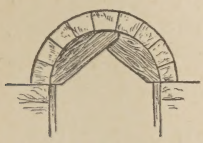
Мы не послѣдуемъ общему примѣру и именно на римскомъ искусствѣ задерживаться не будемъ. Краткость курса заставляетъ насъ выбирать для разбора памятники наиболѣе оргинальные и наиболѣе утонченные. Этими качествами какъ разъ произведенія римлянъ не отличаются. При всей красотѣ, пышности и видимомъ разнообразіи и великолѣпіи римскаго искусства, — оно всегда страдаетъ напыщенностью и слишкомъ большимъ раболѣпствомъ передъ эллинизмомъ.

---

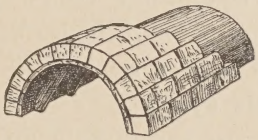
*) На камеяхъ изображеніе выпуклое, на геммахъ — врѣзанное (онѣ служили печатями).

Италію до покоренія ея римлянами населяли этруски. Народъ этотъ оставилъ довольно много произведеній своего искусства, сосредоточенныхъ главнымъ образомъ въ гробницахъ. Тамъ есть живопись по стѣнамъ и скульптура. Тамъ же найдено много вазъ художественной работы. Вазы эти долго и были извѣстны подъ именемъ этрусскихъ. Но какъ разъ вазы-то эти и не этрусскія, а греческія.

Присутствіе греческихъ вазъ въ этрусскихъ гробницахъ указываетъ на сношенія Этруріи съ міромъ эллиновъ, естественно вызывавшія вліяніе послѣднихъ на искусство этрусковъ. И дѣйствительно и въ сюжетѣ и въ трактовкѣ — во всѣхъ произведеніяхъ Этруріи видно безспорное греческое вліяніе. Но во всѣхъ этихъ произведеніяхъ есть и свое. Это искусство



27. Арка.



28. Коробовый сводъ.

болѣе натуралистическое, чѣмъ греческое, у него рано развилась любовь къ природѣ, къ выраженію индивидуальности и характера и пренебреженіе къ красотѣ предмета.

Въ архитектурѣ этруски дали еще болѣе своего. Помните — греки не знали свода. Они покрывали свои зданія, перекладывая камни съ колонны на колонну или со стѣны на стѣну. Это вызывало необходимость заполнять и внутренность зданія рядами колоннъ. Для покрытія же большихъ пространствъ они принуждены были прибѣгать къ деревяннымъ балкамъ, почему и не осталось крышъ на греческихъ храмахъ. Этруски знали арку и сводъ. Термины эти я объясню. Допустимъ, что намъ надо перекрыть какой-нибудь пролетъ въ

стѣнѣ, ну хотя бы верхъ окна, или двери, или разстояніе между двухъ колоннъ. Для этого пространство этого пролета перекрываютъ деревяннымъ кружаломъ и поверхъ него кладутъ рядъ сужающихся къ кружалу камней такъ, какъ это показано на рисункѣ (рис. 27). Одного взгляда на рисунокъ достаточно, чтобы убѣдиться, что этотъ рядъ камней будетъ держаться и тогда, когда мы изъ-подъ него вынемъ кружало. Такая конструкція, арка, можетъ вынести сверху огромное давленіе и позволяетъ дѣлать очень большіе пролеты въ стѣнѣ.

Для покрытія сплошного большого пространства, окруженнаго стѣнами, его перекрываютъ деревяннымъ коробомъ и по нему — каменной кладкой, какъ на рисункѣ (рис 28). Коробъ, какъ и кружало, конечно вынимаютъ. Это такъ называемый коробовый сводъ. (О другихъ формахъ свода — потомъ, при разборѣ романской и готической архитектуры.)

Если такимъ же путемъ покрыть круглое пространство, — получится куполъ.

Всѣ эти конструкціи были извѣстны этрускамъ.

Римляне, завоевавши страну, переняли и продолжали этрусское искусство. Въ него такимъ образомъ вошли и національные этрусскіе элементы и заимствованные ранѣе этрусками у эллиновъ.

Позднѣе римляне все болѣе и болѣе вносили греческихъ элементовъ въ свое искусство, черпая ихъ уже не изъ этрусскихъ источниковъ, а изъ первыхъ рукъ, непосредственно изъ Эллады. Вы уже знаете, что послѣ Александра Македонскаго эллинское искусство охватило собою весь тогдашній культурный міръ. Римляне, покоривъ Грецію, вывезли оттуда массу произведеній, и греческое искусство почти совсѣмъ задавило національный элементъ въ римскомъ.

Греческое искусство и вообще греческая культура тѣмъ легче прививались къ римской почвѣ, что они встрѣчали тамъ

условія во многомъ сходныя съ обстановкой, въ которой они возрасли на родинѣ. (Сходство климата, такой же свободолюбивый и энергичный народъ, республиканское правленіе.) Но было и громадное различіе. Суровый, воинственный, практичный, желѣзный римлянинъ никогда не дѣлалъ изъ искусства центра своей жизни, какъ насквозь пропитанный стремленіемъ къ прекрасному эллинъ. Это нѣжное дитя — искусство, выкармливаемое греками съ такой любовью, въ Римѣ часто оставалось на попеченіи рабовъ и наемниковъ, въ то время какъ граждане Рима проводили время въ походахъ, болѣе всего жаждали военной славы, мечтая покорить Риму весь извѣстный тогда міръ.

Лишенные необходимаго мирнаго досуга римляне не имѣли времени вырабатывать свои формы и долго удовлетворялись передѣлкой чужого. Изъ чужого же они выбирали болѣе имъ понятное, болѣе грубое. Изысканность формы, ароматъ тончайшей поэзіи эллинскаго искусства утрачивался въ желѣзныхъ рукахъ копіистовъ. Простое и строгое вначалѣ, искусство Рима при императорахъ становится все роскошнѣе, пышнѣе и богаче, впадаетъ въ вычурность и тяжеловѣсность.

АРХИТЕКТУРА.

Для своихъ общественныхъ зданій и храмовъ римляне взяли всѣ три греческихъ ордера, но сдѣлали въ нихъ кое-какія измѣненія, особенно коснувшіяся дорической колонны. Она въ этой передѣлкѣ утратила большую часть своей прелести, принявши какой-то скучный, казенный характеръ.

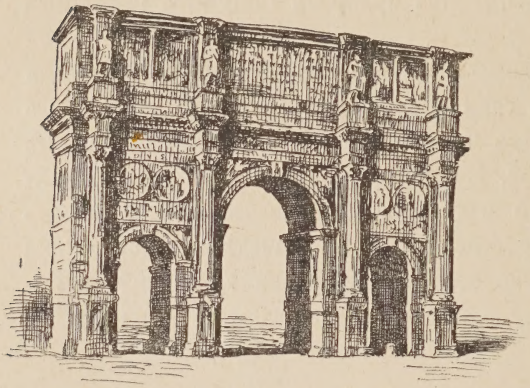
Всего чаще римляне пользовались ордеромъ коринѳскимъ, или изобрѣтеннымъ ими новымъ, сложнымъ, который они слѣпили изъ коринѳскаго съ іоническимъ (рис 29).

Въ постройкахъ храма римляне держались большею частью типа греческаго.

Въ этомъ же типѣ были построены такъ называемыя базилики.

Въ другихъ постройкахъ римляне широко пользовались аркой и сводомъ (взятыми у этрусковъ), удачно сочетая ихъ съ греческими ордерами, при чемъ колонна часто ставится на пьедесталъ, а часть антаблемана, находящаяся непосредственно надъ колонной, выдвигается изъ общей его линіи впередъ.

Въ этомъ стилѣ выстроены многочисленные цирки, театры, бани, тріумфальныя арки и т. п. (рис. 30).



30. Тріумфальная арка Константина въ Римѣ.

29. Сложная римская капитель.

Римляне поняли всю пользу арки и свода и даже стѣны стали дѣлать изъ рядовъ арокъ, что придавало стѣнамъ большую прочность.

Многія изъ этихъ арочныхъ сооруженій (какъ знаменитый акведукъ) и до сихъ поръ стоятъ невредимыми, свидѣтельствуя объ изумительномъ мастерствѣ ихъ строителей.

Куполъ встрѣчается рѣже. Но есть такіе изумительные образцы этой конструкціи, какъ знаменитый куполъ Пантеона

(храмъ всѣхъ боговъ), построеннаго при императорѣ Адріанѣ во II в. до Р. Х. Это — круглое зданіе съ приставленнымъ съ одной стороны портикомъ, который теперь обезображенъ надстроенными надъ нимъ колоколенками. Куполъ зданія имѣетъ въ вершинѣ своей отверстіе черезъ которое проникаетъ въ храмъ свѣтъ. Внутренняя поверхность купола обработана кессонами (четыреугольными клѣтками, напоминающими перекрещивающіяся балки), украшенными въ углубленіяхъ бронзовыми розетками.

Частные дома римскіе, подобно греческимъ, имѣли дворъ, окруженный портиками въ серединѣ. Объ архитектурѣ, расположеніи комнатъ, отдѣлкѣ помѣщенія и утвари римлянъ мы можемъ себѣ составить совершенно опредѣленное понятіе, благодаря раскопанной Помпеѣ (погребенной подъ пепломъ Везувія въ 70 г. по Р. Х.), гдѣ дома жителей сохранились со всей обстановкой и стѣнной живописью.

СКУЛЬПТУРА

Римъ оставилъ намъ въ обломкахъ массу статуй и барельефовъ. Видно, что они въ изобиліи украшали общественныя и частныя зданія и улицы Рима. Но почти всѣ эти статуи — или копіи греческихъ или позднія эллинистическія. Чисто римскихъ, самобытныхъ статуй мало, и онѣ — почти исключительно портреты. Вотъ эта-то область пластики въ римскомъ искусствѣ болѣе всего и интересна. Этотъ суровый, положительный, трезвый народъ и къ искусству относился положительно и въ этихъ портретахъ добросовѣстно и безъ всякой идеализаціи съ точностью передавалъ черты людей. Ряды римскихъ бюстовъ, хранящіеся теперь въ нашихъ музеяхъ, воскрешаютъ передъ нами представителей этого могучаго народа съ

ихъ суровыми энергичными лицами. Вы видите этихъ грозныхъ полководцевъ, гордыхъ матронъ, властныхъ императоровъ, общественныхъ дѣятелей. Всѣ они, какъ живые, проходятъ передъ нами.

ЖИВОПИСЬ.

Отъ живописи римлянъ осталось много стѣнныхъ картинъ. Всего больше ихъ доставляетъ намъ та же Помпея.

Многія стѣны домовъ въ ней покрыты сплошь живописью. Это уже не силуэты греческихъ вазъ, а живопись, какъ мы ее понимаемъ, т.-е. съ тѣнями, полутонами, пейзажемъ и т. д. Такая же расписка стѣнъ осталась кое-гдѣ и въ Римѣ. Если эта живопись часто не очень высокаго достоинства, то вѣдь не надо забывать, что это только замѣна обой, что, очевидно, была, помимо этой декоративной, живопись и какъ чистое искусство. Она-то, очевидно, и давала образцы болѣе совершенные. Станковыхъ картинъ (такъ называются картины, написанныя не по стѣнамъ, а на отдѣльныхъ доскахъ или на холстахъ) до насъ въ цѣлости не дошло, но по остаткамъ живописи на стѣнахъ мы видимъ, что онѣ были въ большомъ употребленіи. (На стѣнахъ попадаются изображенія картинъ, какъ бы повѣшенныхъ на гвоздѣ.) Произведеній римской живописи первоклассныхъ въ рукахъ у насъ нѣтъ.

Содержаніе этой древнеримской стѣнописи различно. Тутъ есть и миѳологія, и жанръ, и перспективы улицъ и пейзажъ съ фигурами.

Большею частью отдѣльныя фигуры въ пейзажѣ помѣщаются въ ограниченныхъ четыреугольныхъ пространствахъ, въ филенкахъ или рамкахъ, а между ними — орнаментъ, пилястры, или болѣе сложные архитектурные мотивы. Часто вы видите на стѣнахъ написанными архитектурные виды угловъ зданій,

выдвигающихся одно за другимъ, съ балконами, террасами и портиками, большею частью поддерживаемыми тонкими, вѣроятно металлическими, колонками. Въ этотъ пейзажъ введены человѣческія и птичьи фигуры.

Мотивъ этотъ очень характеренъ для помпейской стѣнной живописи. Впечатлѣніе онъ производитъ безпокойное уже тѣмъ однимъ, что нарушаетъ представленіе о плоскости стѣны, особенно когда онъ употребленъ не какъ картина внутри рамки, а какъ фонъ кругомъ нея. Заключенное въ рамкѣ панно иногда кажется висящимъ на воздухѣ, а сзади него тѣснятся какія-то постройки, еще къ тому же часто кажущіяся кривыми или падающими, благодаря невѣрной перспективѣ.

Римское прикладное искусство въ издѣліяхъ изъ бронзы, глины и стекла и орнаментъ, представляютъ развитіе формъ по большей части тоже заимствованныхъ изъ Греціи, но переработанныхъ въ римскомъ вкусѣ. Тотъ же линейный орнаментъ, тотъ же акантъ и пальметки, но все это пышнѣе, роскошнѣе, богаче и грубѣе.

ЛЕКЦІЯ СЕДЬМАЯ.

Крушеніе античнаго искусства.

Разрушителями искусства древняго античнаго міра явились христіанство и, нахлынувшіе на южную Европу съ сѣвера и востока, варвары. Оба эти врага античнаго искусства работали вмѣстѣ. Каждый изъ нихъ въ отдѣльности не могъ бы совершить такого полнаго разрушенія.

Посмотримъ же, какъ должны были отнестись къ античному искусству каждый изъ этихъ его разрушителей въ отдѣльности.

Я думаю, что проповѣдь Христа въ ея чистомъ видѣ не могла быть враждебной великому искусству эллиновъ. Проповѣдь любви къ ближнему, нравственной чистоты и правдивости не противорѣчила той любви къ человѣку, что такъ сквозитъ во всемъ искусствѣ эллиновъ. Я думаю, что глубоко понятое ученіе Христа только бы перенесло центръ тяжести съ исканія красоты тѣлесной на красоту духовную. Но вѣдь мы видимъ, что въ выраженіи духовной красоты эллины были большими мастерами. А проповѣдь непротивленія злу насиліемъ, проповѣдь мира и любви даже къ врагамъ не могла заставить христіанъ варварски уничтожать чужое искусство. Первые христіане и не были его гонителями.

Но въ чистое ученіе Христа у его послѣдователей, или вѣрнѣе у людей, считавшихъ себя его послѣдователями, рано

вкрались совершенно чуждые элементы. Вмѣсто проповѣди любви сталъ звучать голосъ ненависти ко всѣмъ несогласнымъ съ установленными отцами церкви догматами; я уже не говорю о ненависти къ язычникамъ.

Христосъ мечталъ о царствіи божіемъ на землѣ, о томъ, чтобы всѣ люди стали братьями, чтобы любовь къ брату руководила всѣми дѣлами человѣчества, чтобы люди облегчали другъ другу неизбѣжныя страданія. Христосъ все время говорилъ объ исцѣленіи больныхъ, о помощи несчастнымъ, о возможномъ счастьѣ на землѣ. Но этого идеала никто еще не осуществилъ и почти никто и не понялъ. Не Богъ любящій, а Богъ карающій сталъ пугать своимъ образомъ человѣчество. Богъ установилъ законы и правила для жизни. За всякое нарушеніе этихъ законовъ Богъ покараетъ мученіями ада. Мученія эти будутъ вѣчными за каждый ложный шагъ, за каждый грѣхъ.

А подъ понятіе грѣха фанатики этого ученія подводятъ не только зло, причиняемое однимъ человѣкомъ другому,—всякое яркое проявленіе личности, всякое отступленіе отъ шаблона казенной морали — грѣхъ. Грѣхъ — всякое физическое удовольствіе, грѣхъ — удовлетвореніе потребностей нашего организма. Намъ говорятъ, что всѣ мы грѣшны, что всѣ мы преступники и только путемъ подвиговъ можно добиться избавленія отъ вѣчныхъ мукъ.

По этому ученію, язычники, люди, родившіеся въ странѣ, не слыхавшей проповѣди Христа, всѣ обречены на вѣчную гибель.

Такъ можно ли пользоваться благами жизни, разъ за нихъ послѣдуетъ наказаніе? Стоитъ ли что-нибудь любить здѣсь на землѣ, разъ всѣ красоты ея — созданія дьявола для искушенія и гибели человѣка. Лучше уйти отъ жизни, мучить себя, сдѣлаться калѣкой и блаженнымъ и получить въ будущей жизни

за это награду. Зачѣмъ помогать ближнему, зачѣмъ услаждать его жизнь?.. Пусть его мучается теперь, зато онъ легче добьется избавленія отъ мукъ и счастья въ будущей жизни!

Это ученіе — противоположный полюсъ міровоззрѣнію эллина. Послѣдователи этого ученія должны были разрушать дивныя творенія грековъ. Эта проповѣдь одичанія и человѣконенавистничества готова была стереть всякое искусство съ лица земли.

Наплывъ сѣверныхъ варваровъ самъ по себѣ тоже не могъ бы уничтожить такъ полно все почти античное искусство. Они, конечно, не понимали всей красоты его, — не могли его продолжать. Но что же заставило бы ихъ уничтожать памятники античнаго искусства? Вѣдь какъ ни какъ, а видѣли же они, что памятники эти очень совершенны. Они бы, вѣроятно, и сохранили ихъ, перемѣшавши шедевры грековъ и римлянъ со своими грубыми издѣліями. Но тутъ опять вліяетъ христіанство или, вѣрнѣе, его своеобразное толкованіе. Христіанскіе проповѣдники, конечно, внушали этимъ новопріобрѣтеннымъ членамъ церкви, что эти статуи — языческіе идолы и что нужно ихъ уничтожать, а грубые варвары, не очень цѣнившіе эти произведенія, охотно подчинялись своимъ наставникамъ.

Итакъ, я думаю, что чистое христіанство видоизмѣнило бы характеръ античнаго искусства, сохранивъ его технику и главные его принципы. Аскетизмъ уничтожилъ бы совсѣмъ искусство и сталъ бы обходиться безъ него, пока не привелъ бы своихъ послѣдователей къ полному вырожденію и вымиранію. Наплывъ варваровъ — безъ участія проповѣди новой религіи, перемѣшалъ бы античное искусство съ варварскимъ, а впослѣдствіи, когда бы эти варвары немного культивировались, они пустились бы подражать этимъ античнымъ образцамъ.

Вліяніе же аскетизма вмѣстѣ съ нашествіемъ варваровъ

стало уничтожать искусство античное, замѣняя его варварскимъ.

Итакъ, искусство античное было разрушено. Все пришлось начинать снова.

Въ этомъ новомъ христіанскомъ искусствѣ, обнимающемъ собою періодъ отъ учрежденія первыхъ христіанскихъ общинъ до эпохи Возрожденія, намѣчаютъ слѣдующіе отдѣлы: искусство древнехристіанское (это начатки христіанскаго искусства до созданія опредѣленнаго своего стиля), искусство византійское на востокѣ и романское на западѣ, и наконецъ искусство готическое.

Древнехристіанское искусство.

Этимъ именемъ собственно называется искусство того періода, когда новое христіанское искусство создавалось рядомъ съ постепенно умиравшимъ римскимъ.

Легко разрушить памятники искусства, но чень трудно въ области искусства сказать что-нибудь свое, проложить новую дорогу, изобрѣсти новую форму.

Разрушая языческое искусство, христіане долго не могли создать на его мѣсто ничего новаго. Они поневолѣ должны были пользоваться обломками того, что разрушали, и все это такъ называемое древнехристіанское искусство не есть первая ступень чего-то новаго, а вѣрнѣе—медленное умираніе стараго.

Въ мѣстахъ, гдѣ первые христіане искали безопасности отъ преслѣдованія язычниковъ, въ катакомбахъ, мы находимъ древнѣйшіе памятники христіанскаго искусства. Они представляютъ сначала робкія попытки декорировать плафонъ катакомбъ совершенно римскимъ орнаментомъ. Въ орнаментъ

этотъ вставляются фигуры, частью реальныя, частью аллегорическія, или символическія.

Я говорю—фигуры, такъ какъ сколько-нибудь сложныхъ композицій, которыя можно бы назвать картиной, мы долго не находимъ; реальныя фигуры большей частью взяты изъ ветхаго завѣта и сильно стилизованы, такъ что ихъ реализмъ относительный. Вы видите грѣхопаденіе —двѣ нагихъ фигуры по бокамъ дерева. Ноя съ его ковчегомъ, похожимъ на будку часового, въ которую и одному человѣку войти трудно. Моисея, извлекающаго воду изъ скалы, и т. д.

Сцены изъ новаго завѣта встрѣчаются рѣже, при чемъ вообще христіане долго воздерживаются отъ изображенія Христа и Бога-Отца въ видѣ человѣка. Они очевидно слишкомъ духовно понимали Бога, чтобы придавать ему человѣческій образъ. Въ этомъ они не хотѣли подражать язычникамъ.

Однако вѣрующіе, естественно, хотѣли въ мѣстахъ, гдѣ они собирались для молитвы, имѣть напоминаніе о томъ, во имя кого они собираются и кому молятся, за кого несутъ оскорбленія и мученія.

О святыхъ мученикахъ христіанамъ достаточно напоминали гробницы ихъ, на которыхъ совершались христіанскія богослуженія. Для напоминанія же о Христѣ прибѣгали къ символамъ и аллегоріямъ. Наиболѣе распространенные символы слѣдующіе. Добрый пастырь, несущій на своихъ плечахъ заблудшую и обрѣтенную овцу — символъ Христа. Діогенъ со свѣтильникомъ, ищущій человѣка, и въ то же время каменщикъ съ подобающими ему атрибутами, какъ строитель церкви. Давидъ, играющій на арфѣ и окруженный стадомъ, — опять прообразъ и символъ Христа. Наконецъ, Орфей, играющій на лирѣ и окруженный очарованными его музыкой животными,—снова символъ Христа и его проповѣди.

Далѣе постоянно встрѣчаются: павлинъ — символъ вѣчно-

сти, рыба, тоже символизовавшая Христа. Это уже символъ требующій объясненія. Дѣло въ томъ, что рыба по-гречески— Ἰχθύς. Слово это составлено изъ первыхъ буквъ греческаго имени Христа: Іисусъ Христосъ, Божій сынъ, Спаситель.

Позднѣйшіе изслѣдователи, увлеченные этими доказанными и ясными символами, стали докапываться до содержанія и остального искусства древнихъ христіанъ и нашли въ немъ массу глубочайшихъ символовъ, о которыхъ сами христіане и ихъ художники вовсе и не помышляли. Не надо много имѣть чутья къ искусству, чтобы понять, что вся эта живопись и скульптура исполнены наивными и простыми людьми. Это искусство дѣтей, а не философовъ. Эти фигуры и нарисованы-то по-дѣтски. И, если это искусство и производитъ впечатлѣніе, то именно благодаря его наивности и незамысловатости, благодаря тому, что въ немъ отразилась чистая душа тѣхъ, которые помнили, что нужно быть дѣтьми, чтобы достичь царствія Божія и на землѣ и въ будущей жизни.

Посмотримъ, что же внесли первые христіане своего, новаго въ исторію искусства. Въ этихъ картинахъ новъ только сюжетъ и то до извѣстной степени. И орнаментъ, и типъ фигуръ, и ихъ исполненіе и композиція всей декоративной картины — все римское. Да и самые символы заимствованы изъ языческаго міра. Даже больше — рядомъ съ этими объяснимыми языческими образами вы встрѣтите въ этомъ искусствѣ, въ этихъ декораціяхъ головы медузы, амуровъ, грифоновъ и т. п., не имѣющихъ уже никакого отношенія къ христіанству, и ихъ присутствіе можетъ быть объяснено только какъ привычка къ извѣстнаго рода украшеніямъ, какъ пережитокъ прошлаго. Вѣдь нельзя же видѣть новое въ томъ, что всѣ эти фигуры, виртуозно исполнявшіяся язычниками, здѣсь трактованы неумѣло и наивно, или въ томъ, что тѣмъ же языческимъ образамъ придается иное символическое значеніе. Образы остаются тѣ же.

Тутъ впервые намъ съ вами приходится натолкнуться на истину, что новые сюжеты ничего не вносятъ новаго въ искусство. Новыя идеи не совершаютъ переворота въ искусствѣ, пока не найдена новая форма. Вы увидите сегодня, что, ставъ христіанами, римляне принуждены еще долго пользоваться языческой архитектурой. Однако я забѣгаю впередъ.

Ни о какой архитектурѣ въ этотъ древній періодъ христіанскаго искусства не можетъ быть и рѣчи; если не считать за архитектуру поставленные иногда въ катакомбахъ колонны (конечно римскія) или убранство (по-римски) алтаря, престола, или жертвенника.

Но вотъ христіанство изъ катакомбъ выходитъ на свѣтъ. Его уже не преслѣдуютъ. Его признаютъ. Наконецъ, его провозглашаютъ господствующей религіей. Теперь оно торжествуетъ, оно празднуетъ побѣду, и ему нужно выразить свою радость, надо проявить свое господство. Пора на развалинахъ языческаго искусства создать свое, тоже богатое, красивое, пышное, чтобы затмить язычниковъ, чтобы привлечь народныя массы въ свои новыя церкви.

Эти церкви должны быть такъ же великолѣпны, какъ были храмы римскихъ боговъ.

Вспомните, чѣмъ прельстили въ Константинополѣ пословъ Владиміра Святого. Не глубиной христіанскаго ученія, а внѣшнимъ эффектомъ. Ихъ побѣдила не религія, не философія, а искусство, разсчитанное дѣйствовать на грубыя массы, на толпу.

Однако не удалось и тутъ создать что-нибудь свое. Приходилось приспособить къ потребностямъ новой религіи то, что годилось изъ остатковъ римскаго искусства.

Изъ римскихъ же зданій всего удобнѣе оказалось приспособить къ церкви базилики, эти мѣста собраній (нѣчто въ родѣ биржи).

Это было продолговатое зданіе, подобно греческому храму,

раздѣленное внутри рядами колоннъ на три наоса. Надъ колоннами поднимались стѣны, выдвигавшія средній наосъ вверхъ выше боковыхъ. Въ верхней части этихъ среднихъ стѣнъ и были продѣланы окна. (Конструкція нѣсколько напоминающая большой залъ египетскаго храма.) Къ короткой стѣнѣ, противоположной входу, пристроенъ былъ полукруглый выступъ, образовавшій внутри нишу (абсида), отдѣленную отъ средняго наоса аркой (тріумфальная арка). Полъ въ нишѣ и передъ нею былъ приподнятъ (трибуна). Эта абсида и трибуна были помѣщеніями, гдѣ засѣдалъ судъ. Встрѣчались базилики и съ пятью наосами. Иногда же все зданіе пересѣчено крестообразно поперечнымъ наосомъ (трансцептъ). Эти-то базилики и были обращены въ церкви и этотъ типъ христіанскаго храма съ тѣхъ поръ постоянно повторялся и въ главныхъ чертахъ сохранился до сихъ поръ. Колонны, арки и вся архитектура этихъ базиликъ были римскими. Единственное, что христіане вносили въ эти церкви своего — мозаичныя изображенія святыхъ на внутреннихъ стѣнахъ базилики. Въ древнемъ Римѣ въ большомъ употребленіи были каменныя мозаики на полу. Потомъ мозаика постепенно переходитъ на стѣну, а естественный камень, изъ котораго она дѣлалась, замѣняется искусственнымъ стекляннымъ сплавомъ. Впослѣдствіи особенное развитіе мозаика пріобрѣтаетъ въ Византіи и уже оттуда распространяется и на западъ (рис. 31 таб. III). Изъ наиболѣе сохранившихся базиликъ я укажу вамъ на базилику св. Павла за стѣнами Рима, построенную Константиномъ Великимъ (рис. 32 таб. III). Много богатыхъ базиликъ осталось въ Равеннѣ, куда въ 404 году нашей эры императоръ Гонорій перенесъ свою резиденцію. Позднѣе, около 500 года Теодорихъ Остготскій дѣлаетъ Равенну своей столицей. А съ 534 по 752 г. Равенна принадлежитъ Византіи.

Типъ Равеннской базилики (св. Виталія, св. Аполлинарія и

др.) тотъ же, что и въ Римѣ, и тутъ архитектура почти вся римская.

Кромѣ базиликъ въ Равеннѣ вырабатывается еще типъ баптистерія (крестильня), круглаго въ планѣ, и (тоже круглаго) надгробнаго мавзолея.

Какъ видите, здѣсь своего, новаго вносится еще слишкомъ мало, чтобы можно было признать архитектуру этихъ базиликъ за новый архитектурный стиль. Болѣе оригинальное, болѣе свое христіанскіе художники выработали въ Византіи.

ЛЕКЦІЯ ВОСЬМАЯ.

Византійское искусство.

Когда говорятъ о новомъ, о своемъ стилѣ въ искусствѣ, не надо думать, что стиль этотъ родится изъ ничего, такъ сказать придумывается цѣликомъ художниками. До сихъ поръ еще не было такого великаго человѣка, или народа, который бы могъ создать свой, стиль, не пользуясь вовсе выработаннымъ ранѣе.

То, что мы называемъ византійскимъ стилемъ, составилось изъ остатковъ римскаго искусства (въ меньшинствѣ) и изъ заимствованій съ Востока. Но эти чужіе элементы, послужившіе матеріаломъ для созданія стиля своеобразно переработаны, связаны въ одно гармоничное цѣлое, одухотворены новой общей идеей. Это уже не римскій, не восточный, а свой византійскій стиль и притомъ созданный христіанами.

Разборъ архитектуры этого новаго стиля начнемъ опять съ храма.

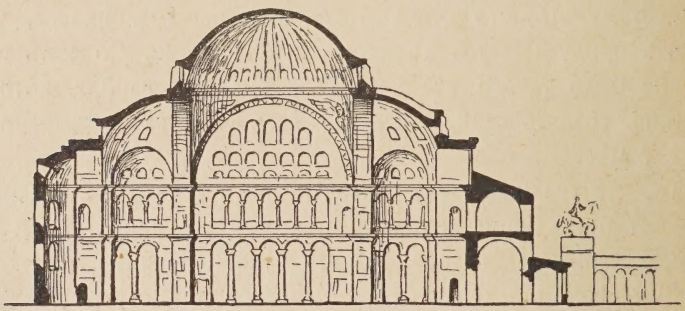
Основной, капитальной и самой интересной частью византійскаго храма является куполъ, огромный, свѣтлый, полукруглый куполъ — символъ небеснаго свода.

Какъ бы искусно ни былъ сдѣланъ куполъ, но покрыть имъ очень ужъ большое пространство, очень грандіозное зданіе все же трудно, а между тѣмъ храмы должны были поражать своею грандіозностью. Пришлось поставить куполъ на

четыре столба съ перекинутыми съ одного на другой арками. Это — непремѣнная характерная подробность византійскаго храма.

Между нижней линіей купола и подпирающими его арками получаются треугольныя пространства, называемыя парусами. Куполъ такимъ образомъ укрѣпленъ независимо отъ стѣнъ, и послѣднія можно далеко отодвигать, увеличивая площадь зданія до громадныхъ размѣровъ. Чтобы (снаружи) связать куполъ съ боковыми частями, помѣщаютъ надъ ними полукупола (рис. 33).

Снаружи все зданіе часто грубо и просто, но на внутреннее убранство строители не жалѣли средствъ и на немъ сосредоточивались всѣ ихъ заботы. Такое отношеніе къ дѣлу



33. Разрѣзъ св. Софіи.

символизируетъ попеченіе христіанина о внутренней красотѣ и пренебреженіе къ внѣшности.

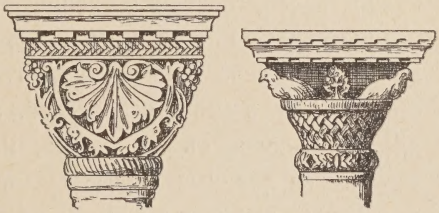
Многочисленныя колонны и роскошныя, сверкающія мозаики служатъ для украшенія внутренности храма. Но главную его красоту составляетъ этотъ огромный куполъ, въ нижней части котораго прорѣзанъ круглый рядъ оконъ, придающихъ куполу удивительную легкость и широкой волной свѣта заливающихъ сверху центральную часть храма.

Одинъ изъ древнѣйшихъ памятниковъ византійскаго зодчества — роскошный соборъ св. Софіи въ Константинополѣ.

Онъ былъ выстроенъ при Юстиніанѣ въ 532—562 гг. Въ теченіе 900 лѣтъ онъ поражалъ міръ своимъ великолѣпіемъ, но въ половинѣ XV в. Константинополь завоеванъ турками и соборъ обращенъ ими въ мечеть Ая-Софія.

Турки замазали штукатуркой фигурныя мозаики, сохранивъ орнаментъ и четырехъ херувимовъ въ парусахъ. И все же соборъ еще великолѣпенъ.

Здѣсь, кромѣ новаго принципа постройки, вы видите новый, не римскій орнаментъ и новую капитель колонны. По орнаментикѣ эта капитель — передѣлка сложной римской, — тѣ же волюты, акантъ, но все это непонято и грубовато. Въ середину вставлены монограммы Христа.



34. Византійскія капители изъ собора св. Марка въ Венеціи.

Эта византійская капитель въ многочисленныхъ варіантахъ начинаетъ теперь вездѣ замѣнять прежнія античныя (рис. 34). Видоизмѣняется (большею частью укорачивается) и стволъ колонны, варьируются и базы. Въ деталяхъ архитектуры вырабатывается еще рядъ новыхъ типовъ, которые приходится оставить неразобранными по недостатку времени.

Живопись въ Византіи замѣнялась большею частью мозаикой, а не исполнялась красками. Въ VIII и IX вв. иконоборцы уничтожили массу этихъ мозаикъ. Гоненія заставили многихъ художниковъ бѣжать на западъ. Мы встрѣчаемъ ихъ даже въ Аахенѣ при дворѣ Карла Великаго.

X и XI вѣка — время возрожденія византизма.

Искусство Византіи довольно широко распространяется на западъ и на сѣверъ, во всѣ сосѣднія страны. Много сохра-

нилось византійскаго искусства въ Равеннѣ, въ Падуѣ. Въ Венеціи есть византійскій храмъ св. Марка, построенный въ 1100 г. по образцу храма св. Апостоловъ въ Константинополѣ.

Византійскую живопись, византійскія мозаики и приходится изучать по остаткамъ ихъ въ другихъ странахъ. Въ самомъ Константинополѣ теперь почти все уничтожено, передѣлано или заштукатурено турками.

Общій характеръ мозаикъ такой.

Христіанскіе учители не допускали исканія красоты человѣка. Красота тѣлесная — порожденіе діавола. Святые должны изнурять себя постомъ, умерщвлять свою плоть. Изнеможенными и худыми и долженъ изображать ихъ художникъ. Искусство его должно не прельщать грѣховной красотой, а внушать страхъ передъ грознымъ судьей, являть примѣръ умерщвленія плоти. Рядомъ съ суровымъ, неумолимымъ ликомъ Христа стоятъ эти длинные, худые люди, строгіе и жестокіе. Рѣзкимъ силуэтомъ выдѣляются они на золотомъ фонѣ. Невозможность отдаться исканію красоты формы сдѣлала художника равнодушнымъ къ ней и повела къ полному упадку рисунка. Всѣ эти строгіе святые нарисованы не строго, неумѣло, — они стоятъ рядами безъ композиціи, безъ пейзажа.

Но лишенный возможности изображать нагое тѣло, возможности исканія красоты формы, художникъ поневолѣ всѣ силы своего таланта сосредоточивалъ на тѣхъ сторонахъ искусства, разработку которыхъ не запрещала ему религія.

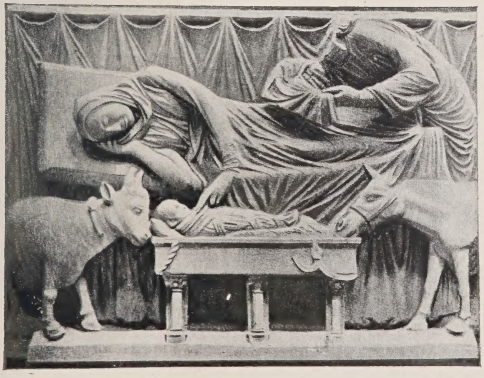
Художники византійскіе при сравнительной уродливости формы создаютъ образцы замѣчательныхъ красочныхъ сочетаній. Развитію живописи именно въ этомъ направленіи, конечно, еще способствуетъ и вліяніе востока, особенно Персіи, съ ея искусствомъ, цѣликомъ почти ушедшимъ въ колоритъ.

Итакъ, въ Византіи на развалинахъ античнаго создалось свое новое искусство. Это искусство заимствовало кое-что изъ рим-

31

32

41



42

31. Базилика св. Павла. Римъ. 32. Императр. Ѳеодора. Визант. мозаика VI в. Равенна св. Виталій. 41 и 42. Франц. скульптура XIII в. въ Шартрскомъ соборѣ.

скаго, но все это перефразировано и перемѣшано съ элементами, взятыми съ востока, и получалась и архитектура, и живопись, и орнаментъ вполнѣ опредѣленнаго стиля, опредѣленныхъ формъ, которыя съ перваго же взгляда можно выдѣлить и узнать среди массы памятниковъ другихъ эпохъ и народовъ. Стиль этотъ, развиваясь въ тѣхъ же странахъ, гдѣ процвѣтало дивное эллинское искусство, ничѣмъ не напоминаетъ это послѣднее. Во многихъ отношеніяхъ его даже можно назвать противоположнымъ эллинскому искусству.

Вмѣсто поражающаго своей пластической красотой эллинскаго прямоугольнаго храма, съ его неподражаемой колоннадой и простой двухскатной крышей, появились тяжелыя съ голыми стѣнами постройки, увѣнчанныя огромнымъ бѣлымъ куполомъ. Сравните Парѳенонъ и св. Софію. Небольшой граціозный греческій храмъ и снаружи и внутри прельщаетъ своей пропорціональностью, — храмъ же этихъ новыхъ грековъ поражаетъ васъ громадностью общей массы снаружи и роскошью и пестротой убранства внутри. А вмѣсто этихъ одухотворенныхъ мраморовъ, этихъ совершенныхъ людей, созданныхъ великими художниками Эллады, на тонкихъ интеллигентныхъ лицахъ которыхъ играло отраженіе прекрасной человѣческой души, эти греки-христіане создали міръ уродливыхъ существъ, съ вывернутыми членами, каменными, жестокими лицами. Этихъ каменныхъ людей одѣли въ каменныя же одежды, но зато на подобіе восточныхъ идоловъ усыпали эти одежды драгоцѣнными камнями, заткали ихъ золотомъ и самихъ этихъ святыхъ помѣстили на каменные золоченые фоны.

Вспомните обворожительное, полное духовной красоты лицо Гермеса Праксителя и разсказъ о томъ, что у ногъ статуи Зевса Олимпійскаго (Фидія) человѣкъ даже въ самомъ тяжеломъ горѣ находилъ утѣшеніе при взглядѣ на кроткое, любящее лицо отца боговъ и людей. И сравните съ этимъ каменное изобра-

женіе Бога и святыхъ на стѣнахъ византійскаго храма, бога, грозящаго сжечь огнемъ ада человѣчество за неисполненіе поставленныхъ имъ законовъ, Бога, одѣтаго въ парчевое, унизанное драгоцѣнными камнями облаченіе восточнаго деспота, окруженнаго блестящей свитой архангеловъ, и я васъ спрош какое искусство могло бы больше выражать идеи христіанства, какое болѣе намъ напоминаетъ проповѣдь любви, проповѣдь усовершенствованія человѣческой личности, ученіе о Богѣ, какъ о любящемъ отцѣ людей? То ли разрушенное языческое искусство, или это, вновь созданное, христіанское?

Что же дѣйствительно христіанскаго внесли въ искусство эти новые художники? Восточную ли роскошь, или обычай постоянно запугивать зрителя страшнымъ судомъ? Или, можетъ быть, пренебреженіе къ тѣлесной красотѣ и боязнь наготы, которой они не хотѣли соблазнять воображеніе вѣрующихъ? Но вѣдь такое урѣзываніе крыльевъ художнику, это — отрицательное качество, а не внесеніе новаго элемента въ искусство.

Эллинъ былъ слишкомъ чистъ, чтобы стыдиться своей наготы. Въ немъ созерцаніе прекраснаго человѣческаго тѣла вызывало чистый восторгъ, какой въ насъ вызываетъ видъ прекрасной эллинской статуи.

Византійцы тщательно одѣвали своихъ святыхъ; даже первыя изображенія распятаго были въ длинномъ одѣяніи и только послѣ долгихъ колебаній рѣшились раздѣть фигуру Христа.

Византійскіе художники только тогда раздѣвали людей, когда изображали, какъ огонь преисподней поджариваетъ грѣшниковъ.

Нѣтъ, не идеями христіанства освятилось новое искусство.

Восточный деспотизмъ византійскихъ императоровъ наложилъ на него свою печать. Какъ нѣкогда въ Египтѣ — искусство перестало служить народу, обратилось въ искусство хра-

мовъ и дворцовъ. Художники перестали быть свободными, и творчество ихъ было втянуто въ казенныя рамки.

Какъ и въ Египтѣ, въ этомъ искусствѣ осталась одна отрасль свободная отъ опеки — это орнаментъ, вообще искусство декоративное.

Я уже говорилъ, что стѣсненные обязательной условностью формы живописцы и мозаичисты Византіи всѣ силы творчества обратили на колоритъ и декоративную сторону живописи.

Замѣчательной декоративностью и колористической красотой поражаетъ насъ и архитектурный орнаментъ, украшавшій византійскія церкви. Мозаичный орнаментъ большею частью состоялъ изъ цвѣтныхъ квадратиковъ, ромбовъ, крестовъ и т. п. Скульптурный орнаментъ къ геометрическимъ формамъ прибавляетъ еще и растительныя и даже животныя. Все еще варьируется на всѣ лады тотъ же акантовый листъ, но рядомъ съ нимъ появляются и другія растенія, стилизованныя до неузнаваемости оригинала. Въ причудливые извивающіеся завитки растительнаго орнамента вплетаются часто и животныя. Это уже вліяніе варварскаго искусства, которое въ эпоху переселенія народовъ распространено было по всей Европѣ отъ Прикаспійскихъ степей до Франціи и Скандинавіи включительно.

Тѣ же элементы вошли и въ орнаментъ миніатюръ, украшавшихъ византійскія рукописи. Конечно, въ рукописяхъ орнаментъ тоньше, чѣмъ на стѣнахъ зданій, въ немъ больше участія принимаютъ растеніе и животное. Особенно богато украшалась заставка въ началѣ рукописи и заглавная буква. Миніатюры эти блещутъ яркими красками и позолотой и доведены до высокаго мастерства. Фигуры животныхъ въ орнаментахъ попадаются исполненными реально и положительно виртуозно.

Человѣческая фигура въ миніатюрахъ встрѣчается не вплетенная въ орнаментъ, а въ видѣ отдѣльной картинки въ рамкѣ изъ орнамента.

Громадное распространеніе имѣли византійскія эмали, финифти, филиграни.

Осталось много крышекъ отъ евангелій, искусно отдѣланныхъ филигранью и эмалью съ бронзовымм и эмалевыми образками, ларцовъ и другихъ мелкихъ издѣлій въ этомъ родѣ.

Славились на весь міръ узорчатыя ткани византійской работы, большею частью тоже съ геометрическимъ орнаментомъ, покрытыя кругами, ромбами, съ прибавкой небольшихъ цвѣточковъ и т. п.

Но особенно цѣнились византійскія парчи (паволоки), вытканныя изъ пурпура и золота. Носить эти парчи — было привилегіей императора и его двора, и лучшія парчи запрещалось вывозить за границу.

Въ нѣкоторыхъ дошедшихъ до насъ договорахъ нашихъ князей (Олега, Игоря) съ греками, послѣ побѣды надъ ними, встрѣчаются обязательства выдать русскимъ князьямъ столько-то паволокъ.

Есть разсказъ, какъ русскіе вернулись на корабляхъ (разгромивъ Византію) съ парусами изъ паволокъ. Это уже было жесточайшее оскорбленіе.

Изображенія этихъ паволокъ и куски ихъ дошли до насъ. Большею частью это ткань покрытая кругами, или элипсисами, на внутреннемъ полѣ которыхъ изображались животныя: — львы, грифоны, павлины.

Львы иногда напоминаютъ ассирійскихъ, доказательство происхожденія этого мотива съ востока.

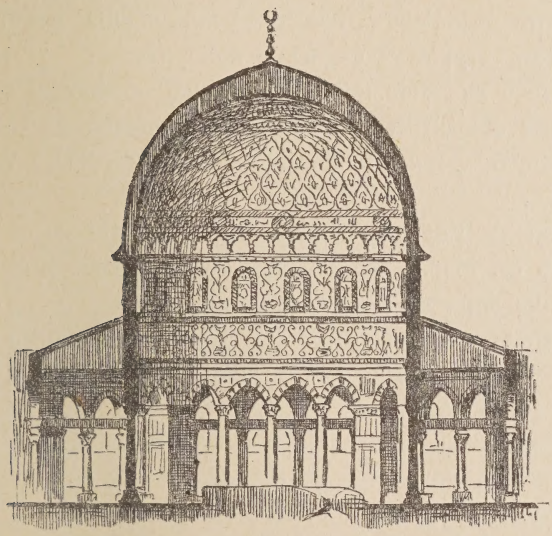
Пышное искусство могущественной Византійской имперіи широко развивалось и захватывало сосѣднія страны.

Здоровые принципы архитектуры Византіи, перенесенныя на востокъ и сѣверъ, дали развитіе церковному каменному зодчеству въ Россіи, выработались въ свой стиль на Кавказѣ

(Грузія, Арменія). На основаніи византійскаго развилось и новогреческое, и русское церковное искусство.

На Кавказъ, какъ и вообще въ сосѣднія страны, типъ византійскаго храма перенесли въ нѣсколько измѣненномъ видѣ по сравненію со св. Софіей.

Вмѣсто широкаго купола, лежащаго непосредственно на сводахъ зданія и прорѣзаннаго рядомъ оконъ, появился куполъ



35. Мечеть Омара въ Іерусалимѣ.

уже не такой большой и стоящій на барабанѣ. Окна перенесены съ купола на барабанъ. Такая постройка технически легче.

На Кавказѣ куполъ замѣнили конусомъ, сохранивъ во всѣхъ остальныхъ частяхъ строгій византійскій стиль. Я указываю на кавказскія церкви, т. к. онѣ больше даютъ впечатлѣнія древней византійской архитектуры, чѣмъ наши русскія византійскія церкви, всѣ передѣланныя и искаженныя.

Византійскій стиль въ архитектурѣ повліялъ, видимо, и на арабовъ. Они нашли въ Сиріи и Египтѣ византійскія постройки (VII в.) и внесли ихъ принципы въ свою архитектуру, такъ богато развившуюся впослѣдствіи въ Египтѣ и въ Испаніи (рис. 35).

По недостатку времени мы не будемъ останавливаться на этомъ искусствѣ, тѣмъ болѣе что прямой связи съ дальнѣйшимъ развитіемъ искусства Европы оно не имѣетъ. Я укажу только, что это искусство магометанское. Коранъ запрещалъ изображать человѣка, отсюда — необычайное развитіе орнамента, архитектурныхъ формъ и колорита.

Обратите вниманіе на своеобразную обработку свода, такъ называемые сталактиты, на обиліе геометрическаго орнамента и своеобразную форму куполовъ, покрытыхъ часто тоже орнаментомъ.

На западъ Европы архитектура Византіи мало проникла. О соборѣ св. Марка въ Венеціи я уже говорилъ. Можно упомянуть еще церковь св. Фронта въ Перигё.

На западѣ крѣпко держался для церкви типъ базилики, стѣны которой внутри часто покрывались византійской живописью (мозаикой).

Распространеніе византійскаго орнамента, эмали, бронзы и т. д., конечно, могло только благотворно вліять на искусство странъ, куда оно заносилось. Высокая техника и блестящій колоритъ этихъ издѣлій и сейчасъ приводятъ въ изумленіе. Живопись могла тоже вліять своимъ колоритомъ, стильностью, своей декоративной красотой.

Но тутъ есть обратная сторона медали — въ живописи Византіи заключаются элементы мертвенности и неподвижности. Какъ можетъ развиваться живопись, разъ художникъ — принципіально притивникъ красоты формы, если религія требуетъ опредѣленнаго типа, костюма и выраженія, запрещая изображеніе наготы, исключая все земное изъ искусства, — и худож-

никъ не изучаетъ природы, замѣняя свѣтъ, воздухъ, пейзажъ сплошнымъ золоченымъ фономъ.

И дѣйствительно, мы видимъ, что куда было занесено византійское искусство, гдѣ процвѣтала византійская живопись, искусство было обречено на неподвижность, на вѣчное топтаніе на мѣстѣ, на ревнивое обереганіе разъ уже выработанныхъ типовъ. Такъ было и въ Россіи до Петра. Такъ было и въ Италіи, пока не нашлись люди, рѣшившіе порвать съ византійской строгостью и обратиться къ изученію живой природы.

Въ Италіи это сдѣлали художники Возрожденія.

Но пока оставимъ Италію и Византію и въ слѣдующій разъ заглянемъ на сѣверъ Европы, куда долетали только слабые отзвуки громкой славы блестящей Византіи и ея искусства.

ЛЕКЦІЯ ДЕВЯТАЯ.

Романское и готическое искусство

Сѣверная и средняя Европа заселена въ эпоху процвѣтанія Византіи романскими, германскими и славянскими племенами, потомками тѣхъ, кого греки называли варварами.

У этихъ варваровъ было уже свое — варварское искусство. Была деревянная архитектура, былъ грубоватый, но очень развитой и пестрый орнаментъ, обильно примѣнявшійся къ бронзовымъ издѣліямъ, украшавшимъ костюмъ этихъ грубыхъ, воинственныхъ людей.

36. Ап. Іоаннъ Богословъ, часть Ирландской миніатюры VII вѣка.

Орнаментъ этотъ—большею частью причудливо заплетенныя и перепутанныя ленты, стебли растеній и полуфантастическія животныя. Ноги, крылья, шеи этихъ животныхъ вплетаются въ этотъ же узоръ. Нога или длинная шея какой-нибудь цапли переходитъ въ какую-то веревку и сдѣлавъ нѣсколько хитрыхъ оборотовъ и петель, подъ конецъ опять обращается въ ногу и т. п.

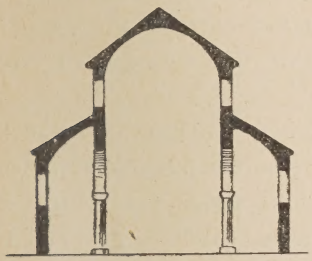
Распространенный въ издѣліяхъ изъ металла, стиль этотъ переходитъ и на рукописныя миніатюры, на иллюстраціи (Евангелія), гдѣ перемѣшивается съ византійскимъ.

Человѣческія фигуры на этихъ сѣверныхъ миніатюрахъ много превосходятъ своимъ уродствомъ византійскія.

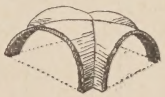
Это не реальныя фигуры человѣка, а какой-то человѣкообразный орнаментъ (рис. 36).

АРХИТЕКТУРА.

Но мало-по-малу эти сѣверные варвары начинаютъ прилагать руки и къ каменной архитектурѣ. Всѣ они уже христіане и хотятъ продолжать начатое древнехристіанами дѣло каменнаго церковнаго строительства. Они начинаютъ развивать базилику на свой вкусъ, по своему умѣнью. Это — зачатки романскаго стиля (онъ развивается послѣ Карла Великаго и постепенно уступаетъ мѣсто готическому). Вмѣсто стройныхъ античныхъ колоннъ, украшавшихъ базилики, появились грубые толстые столбы. Верхъ средняго наоса вмѣсто деревяннаго покрытія получаетъ коробовый сводъ, а боковые наосы покрываются полусводами. Полуциркульными же сводами заканчиваются окна. Трансцентъ, пересѣкавшій базилику иногда, здѣсь становится обязательнымъ. При входѣ ставятся одна или чаще двѣ колокольни. Все зданіе романскаго храма тяжело, приземисто, грубо, но производитъ впечатлѣніе грандіозности, силы, прочности, какого-то спокойнаго величія (рис. 37).



Схематическій разрѣзъ Романскаго храма.

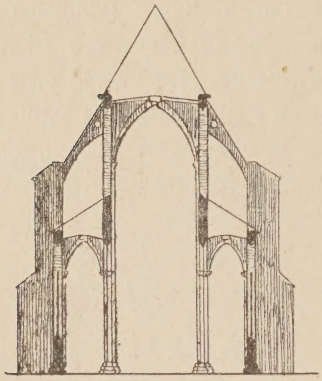


38. Схема крестоваго свода.

Однако только что описанная мною конструкція зданія,

скоро проявила свои дефекты. Давленіе средняго свода изнутри, а боковыхъ полусводовъ снаружи опрокидывало верхнія стѣнки средняго наоса.

Для исправленія этого слабаго мѣста прибѣгли къ слѣдующему измѣненію конструкціи. Коробовый сводъ замѣнили рядомъ крестовыхъ, — такъ называется сводъ получающійся на мѣстѣ пересѣченія двухъ коробовыхъ; такое пересѣченіе получалось при встрѣчѣ центральнаго наоса съ трансцентомъ (рис. 38), а снаружи стѣны подперли контрфорсами. Эта поправка устраняла названный недостатокъ и сильно измѣняла видъ храма.



39. Схематическій разрѣзъ Готическаго храма.

Первое серьезное измѣненіе проложило путь къ дальнѣйшему развитію архитектуры и въ конструктивномъ отношеніи и со стороны идеи.

Конструктивнымъ измѣненіямъ подвергается прежде всего сводъ. крѣпляя ребра крестоваго свода каменными дугами, постепенно замѣтили, что дуги эти могутъ держаться и безъ остальныхъ частей свода, что можно просто укрѣпить на четырехъ столбахъ перекрещивающіяся арки — и все это держится. Теперь, если помѣстить не четыре, а рядъ столбовъ, и перекинуть арки съ одного на другой, можно получить совершенно прозрачный скелетъ зданія, безъ крыши и вовсе безъ стѣнъ. Пустоты можно покрыть какой угодно легкой крышей сверху, а съ боковъ заполнить хотя бы сплошь стекломъ.

Открытіе возможности такой постройки совершило цѣлый переворотъ въ архитектурѣ и создало такъ сказать техниче-

скую конструктивную сторону архитектуры готической (рис. 39).

Со стороны идеи, у сѣверныхъ народовъ естественно было желаніе уйти отъ тяжелыхъ романскихъ сводовъ, толстыхъ стѣнъ съ глубокими амбразурами оконъ, плохо освѣщавшими внутренность мрачнаго зданія; создать что-нибудь болѣе легкое, болѣе радостное, болѣе напоминающее сѣверную ель, даже деревянныя постройки. А главное, хотѣлось выразить хоть чѣмъ-нибудь, что это церковь христіанская. Ни базилики, ни романская церковь этого не говорили. Вѣдь первая случайно сдѣлалась христіанскимъ храмомъ, а романскія измѣненія базалики касались только конструкціи, а не идеи.

Замѣна полукруглой арки и свода стрѣльчатыми (заостренными), составленными изъ двухъ пересѣкающихся дугъ, уже сдѣлала внутренній видъ храма легче. Вслѣдъ за этимъ является желаніе вытянуть зданіе какъ можно выше, почти лишить его горизонтальныхъ линій. Пусть оно все стремится къ небу, пусть всѣ части постройки, громоздясь одна на другую, наперерывъ стараются унестись отъ земли, пусть все будетъ легко, свѣтло и прозрачно, благо новоизобрѣтенная конструкція допускаетъ такія прозрачныя, ажурныя постройки.

Арки становятся все острѣе, несущіе ихъ столбы все выше. Въ соотвѣтствіи съ легкостью всей постройки каменная орнаментика зданія все болѣе принимаетъ характеръ мелкой, ажурной рѣзьбы. И впереди этого несущагося къ небу зданія всегда стоятъ двѣ страшно высокія, остроконечныя башни, верхушкой своей сильно напоминающія сѣверную ель. А между ними на переднемъ фасадѣ, надъ входомъ помѣщено гигантское круглое окно, розасъ, заполненное цвѣтными стеклами.

Но при такомъ вытягиваніи вверхъ всей постройки, получилось опять конструктивное затрудненіе.

Оказывается, что давленіе свода идетъ не по вертикальной линіи, а нѣсколько уклоняясь отъ нея кнаружи. Это можетъ опрокинуть слишкомъ высокое зданіе, если оно не будетъ подкрѣплено снаружи.

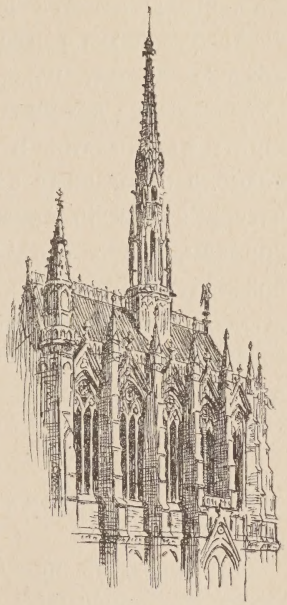
Для этой цѣли у столбовъ, несущихъ на себѣ арки сводовъ, пришлось поставить контрфорсы. Но тутъ является новое затрудненіе. Какъ же подпереть контрфорсами столбы средняго наоса, который выше боковыхъ, и къ которому приставить контрфорсы невозможно, такъ какъ пришлось бы ихъ поставить на крышу боковыхъ наосовъ? Этотъ вопросъ разрѣшили такъ: усилены контрфорсы у наружныхъ стѣнъ боковыхъ наосовъ и выведены много выше сводовъ этихъ послѣднихъ. Такимъ образомъ получаются торчащіе кругомъ зданія каменные столбы. Отъ нихъ перекидываются черезъ крыши боковыхъ наосовъ полуарки къ столбамъ средняго наоса. Это такъ называемыя arcs boutants. При помощи ихъ часть давленія центральныхъ сводовъ принимаютъ на себя наружные контрфорсы. Какъ ни остроумно выдумана эта система поддержки стѣнъ, все же она портитъ зданіе и даетъ ему видъ недостроеннаго и окруженнаго лѣсами, или зданія, готоваго развалиться и укрѣпленнаго временными подпорками.

Зато внутренній видъ готическаго храма производитъ сильнѣйшее впечатлѣніе. Вмѣсто стѣнъ, легкія граціозныя колонны, или чаще даже группы тонкихъ колоннъ стремятся вверхъ и не упираются въ потолокъ, а незамѣтно переходятъ въ стрѣлки сводовъ, скрещивающихся гдѣ-то высоко надъ головою. Нѣкоторыя колонны и стоятъ-то не на полу, а на висящихъ кронштейнахъ, какъ будто онѣ держатъ не своды зданія, а какой-то совершенно незамѣтный для нихъ грузъ *). А между колоннами,

*) Поставить колонну, несущую сводъ, на кронштейнъ возможно въ очень высокомъ зданіи благодаря тому, что давленіе свода распространяется не по вертикальной линіи.

всѣми цвѣтами солнечнаго спектра искрятся расписныя окна, цѣлыя стѣны изъ цвѣтного стекла. И все украшено легкой, какъ кружево, каменной рѣзьбой, точно окаменѣвшими гирляндами цвѣтовъ и вѣтокъ. Звуки органа и хора, уносящіеся подъ высокіе своды, еще усиливали неземное впечатлѣніе этихъ великолѣпныхъ церквей.

Соборъ Notre Dame въ Парижѣ — типичная средневѣковая церковь, начатая еще въ романскомъ стилѣ и оконченная долго спустя, въ эпоху готическую. Башни этого собора остались безъ вѣнчающихъ острыхъ крышъ. Другая же парижская церковь, маленькая Sainte-Chapelle, представляетъ чудо искусства. Врядъ ли можно найти въ архитектурѣ что-нибудь болѣе граціозное (рис. 40).



40. Sainte-Chapelle въ Парижѣ.

Готическій стиль родился и развился всего пышнѣе во Франціи. Тамъ онъ даетъ наиболѣе совершенные, тонкіе образцы и оттуда распространяется къ сосѣдямъ. XII и XIII вв. являются расцвѣтомъ этого стиля во Франціи. Въ XIII в. онъ проникаетъ въ Германію и Англію.

Въ Германіи готика уже гораздо грубѣе. Она тяжеловата, рѣзьба ея крупнѣе, конструкція менѣе ясна. Самый знаменитый памятникъ нѣмецкой готики — Кельнскій соборъ.

Въ Англіи готика даетъ опять блестящіе результаты. Она снаружи проста, не такъ испещрена кружевомъ изъ камня, зато ея конструкція очень ясна, и серьезный строгій видъ очень

передаетъ меланхолическое настроеніе сѣверной природы. Примѣры — Кентерберійскій соборъ, Вестминстерское аббатство.

Готическимъ стилемъ можетъ особенно гордиться архитектура Европы. Это стиль въ высшей степени совершенный и съ конструктивной и съ эстетической стороны, и притомъ самостоятельный, внѣ связи съ античнымъ искусствомъ.

У готики своя колонна, арка, свое окно и свой орнаментъ. Въ орнаментъ этотъ вводится новая стилизація растеній, не употреблявшихся ранѣе въ искусствѣ въ качествѣ орнамента: колючіе листья, плющъ, виноградъ, дубъ, каштанъ и др. Стилизація не доходитъ до такой полноты, какъ въ античномъ мірѣ и въ Византіи, и вы все чаще встрѣчаете очень правдоподобно переданные съ натуры цвѣты, листья и вѣтви. Этотъ натуралистическій орнаментъ, взятый прямо изъ окружающей природы, рѣзко отдѣляетъ готическій стиль отъ романскаго, орнаментъ котораго, складывавшійся изъ заимствованныхъ отовсюду элементовъ, даетъ формы крайне стилизованныя и почти совершенно игнорирующія окружавшій художника растительный и животный міръ.

ЖИВОПИСЬ И СКУЛЬПТУРА.

Живопись въ эпоху романскую и готическую развивается мало. Въ романскихъ церквахъ мы видимъ живопись византійскую или грубыя, неграмотныя работы сѣверныхъ варваровъ. Въ готическомъ искусствѣ живопись не можетъ развиваться, такъ какъ въ церквахъ нѣтъ для нея стѣнъ и она замѣняется цвѣтными стеклами.

Настоящую живопись мы встрѣчаемъ только въ миніатюрахъ.

Къ счастью готика развилась въ сѣверной Европѣ, вдали

отъ Византіи, и готическое искусство XII и XIII вв. избѣгло мертвящаго вліянія аскетическаго мозаичнаго стиля. Если живопись и мало развивалась въ готическихъ церквахъ, зато скульптура (особенно во французскихъ соборахъ), начавъ съ самыхъ грубыхъ, совершенно варварскихъ формъ, безъ всякаго давленія со стороны остатковъ античнаго, создала изумительныя вещи.

Тутъ вы увидите, какъ христіанскіе художники, не зараженные восточной боязнью идоловъ, искренно изучавшіе природу, съ любовью наблюдавшіе человѣка, дошли до созданія произведеній, иногда близкихъ къ шедеврамъ эллинскаго искусства.

Въ этихъ статуяхъ нѣтъ той боязни наружной красоты, которая насъ такъ шокируетъ въ искусствѣ византійскомъ. Напротивъ, — исканіе внѣшней красоты ярко выступаетъ на свѣтъ и руководитъ всѣми дѣйствіями художника. Мы опять видимъ прекрасныя по чертамъ и одухотворенныя лица; въ глазахъ у нихъ снова свѣтится прекрасная душа; на граціозныхъ фигурахъ опять драпируются живописныя складки (рис. 41, таб. III).

Въ этой дивной скульптурѣ — то же чувство мѣры, то же преобладаніе исканія прекраснаго, поэтичнаго надъ грубымъ натурализмомъ, надъ битьемъ по нервамъ зрителя сценами страданій (рис. 42, таб. III). Страдающими изображаются только грѣшники въ аду. Фигура Богоматери большею частью улыбающаяся. Въ XIII в. нѣтъ ни одного изображенія Богоматери, плачущей надъ тѣломъ умершаго сына, аздирающія душу сцены являются позднѣе, уже къ XIV в.

Но христіанство и сѣверный климатъ удерживаютъ скульптора отъ изображен я обнаженнаго тѣла. Не изучая же нагой фигуры, художникъ, конечно, и не можетъ въ изображеніи человѣка достичь той изумительной виртуозности, того глубокаго знанія тѣла, которое насъ такъ плѣняетъ у грека. И въ

пропорціональности и выразительности фигуры эта сѣверная скульптура далеко отстаетъ отъ античной.

Какъ я уже сказалъ, единственными почти образцами живописи среднихъ вѣковъ — до эпохи Возрожденія — являются книжныя миніатюры. Не стѣсняемое традиціями Византіи и опекой духовенства и это мелкое искусство прогрессируетъ и къ XIII вѣку создаетъ уже образцы не только графики и орнаментики, но и настоящей живописи. Хотя все же въ этихъ миніатюрахъ орнаментальная сторона стоитъ выше изобразительной.

ЛЕКЦІЯ ДЕСЯТАЯ.

Эпоха Возрожденія.

Само названіе эпохи указываетъ, что она возродила то, чт считалось умершимъ, воскресила то искусство, надъ уничтоженіемъ котораго работали нѣсколько вѣковъ. Что же заставило воскреснуть старыхъ боговъ? Зачѣмъ человѣчеству понадобилось сначала убивать ихъ, гнать, почти стереть съ лица земли великое античное искусство и, уже создавши свое, совершенно ему по духу противоположное, начать выкапывать изъ земли античныя статуи, реставрировать античныя постройки, создавать новыя произведенія на основаніи давно забытыхъ принциповъ Эллады и древняго Рима.

Опять переворотъ, опять ломка. Постараемся же уяснить себѣ смыслъ этой ломки, того переворота, который называется эпохой Возрожденія.

Разбирая прежнія искусства, вы видѣли, что направленіе и содержаніе искусства зависитъ отъ многихъ условій, отъ климата, природы, религіи, государственнаго устройства и т. д.

Но все это можно свести къ двумъ главнымъ факторамъ:

1) Идеалъ, которымъ живетъ народъ и который воплощаетъ художникъ.

2) Средства, какія природа и мѣстныя условія даютъ художнику.

Посмотрите: идеалъ египтянина — загробная жизнь, и все искусство его мертвое, подчиненное культу и жрецамъ.

Идеалъ эллина: свѣтлая, сильная, здоровая, радостная жизнь, свободное и возможно полное развитіе человѣческой личности. И искусство грека вполнѣ выражаетъ этотъ идеалъ.

Христіанство выставляетъ свой идеалъ: вначалѣ чистое ученіе Христа о преобладаніи духа надъ тѣломъ, потомъ искаженіе этого ученія, этотъ гнетущій аскетизмъ, и искусство задыхается, гибнетъ.

Все, что любилъ эллинъ, въ чемъ видѣлъ онъ смыслъ жизни, теперь считается грѣхомъ.

Идеалы — противоположны. Первый довелъ искусство до необыкновенной высоты, второй — сначала почти вовсе уничтожилъ его, потомъ создалъ свое искусство, прямо по духу противоположное искусству эллиновъ. Что же было нужно, чтобы это погибшее искусство могло возродиться? Во первыхъ, надо было, чтобы возродился идеалъ, т.-е., чтобы любовь, красота и наслажденіе перестали считаться грѣхомъ, а считались бы положительнымъ благомъ; во вторыхъ, чтобы люди вновь развились и утончились до пониманія красоты дивнаго эллинскаго искусства и даже больше, до возможности самимъ создать что-нибудь подобное.

Вотъ когда появилась жизнь, по своей обстановкѣ похожая на обстановку древняго античнаго міра, когда нашелся народъ, для котораго красота стала потребностью, настолько сильной, что заслонила собой требованія религіи и обычая, народъ, рѣшившійся признать, что не для того міръ созданъ прекраснымъ, чтобы его уродовать; понявшій, что гораздо благороднѣе развивать человѣческую личность и оздоровлять человѣчество, чѣмъ подвергать себя самоистязанію; что лучше любить человѣка, чѣмъ жечь его на кострахъ за то, что онъ думаетъ и чувствуетъ не по-нашему... Вотъ, когда нашлась такая обста-

новка,—возродилось и искусство, въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ похожее на античное, раздѣляющее многіе его принципы.

Но я сейчасъ же долженъ оговориться. Я именно трактую о возрожденіи принциповъ античнаго искусства, о стремленіи къ родственнымъ идеаламъ, похожимъ результатамъ, а не о подражаніи антикамъ, рѣчь о которомъ впереди.

Еще недавно въ учебникахъ исторіи возрожденіе искусства въ Италіи объяснялось такъ.

Случайныя находки античныхъ статуй такъ поразили художниковъ, что они бросились подражать имъ, и подражаніе античнымъ памятникамъ развило вкусъ и пониманіе искусства, помогло развиться и самому искусству до необычайной высоты, замѣнить грубыя формы Византіи и готики утонченными формами эллинскаго искусства. Вся эта теорія — сплошное недоразумѣніе. Античное искусство, конечно, играло видную роль въ итальянскомъ ренесансѣ, но совсѣмъ не такую, какую ему приписывали.

Случайно открытыя статуи не могли оказать никакого вліянія на общество и художниковъ, разъ не было бы подготовленной почвы для пониманія антиковъ. Вѣдь обломки ихъ и раньше были подъ рукой, но масса художниковъ и не думала подражать имъ. Мы знаемъ, наоборотъ, что ломали античныя зданія, чтобы изъ ихъ обломковъ строить готическія. Даже больше — отдѣльныя попытки подражать антикамъ не прививались въ Италіи, и остатки искусства византійскаго и готическаго встрѣчали больше сочувствія.

Попытка ввести въ искусство антики была сдѣлана еще въ половинѣ XIII в. извѣстнымъ скульпторомъ Николо Пизано. Этотъ художникъ изваялъ въ Пизѣ барельефы кафедры въ баптистеріи. Въ этихъ барельефахъ онъ до обмана поддѣлывается подъ барельефы римскихъ саркофаговъ. (Николо Пизано происходитъ изъ Апуліи, гдѣ, по иниціативѣ императора Фрид-

риха II, была устроена школа скульпторовъ, положившая въ основу своего образованія изученіе и копированіе антиковъ). Но эта попытка ни къ чему не привела. Собственный сынъ Николо Пизано, Джованни Пизано, творитъ вполнѣ въ принципахъ средневѣкового готическаго искусства.

Ренесансъ въ Италіи начался вовсе не съ подражанія антикамъ и не съ изученія ихъ, а съ поворота къ натурализму, на ту дорогу, по которой уже шло искусство во Франціи, Фландріи и на Рейнѣ. Антики тутъ не при чемъ. Изученіе антиковъ присоединилось позднѣе, и увлеченіе ими не создало возрожденія, а если и способствовало развитію нѣкоторыхъ сторонъ искусства, то въ еще большей степени помогло ему впасть въ манерность и склониться къ упадку.

Такъ что же вызвало этотъ подъемъ, этотъ интересъ къ искусству. Что было причиной его такого роста и развитія?

Да вся обстановка жизни Италіи этой эпохи, порвавшей съ аскетическими и деспотическими принципами Византіи и во многихъ отношеніяхъ вернувшейся къ принципамъ жизни античнаго міра.

Большую роль въ этомъ обновленіи, въ этомъ оздоровленіи общества и искусства сыгралъ совсѣмъ не знатокъ античнаго искусства, а христіанскій проповѣдникъ, тоньше и глубже своихъ предшественниковъ понявшій духъ евангельскаго ученія. Я говорю о знаменитомъ Францискѣ Ассизскомъ.

Этотъ замѣчательный человѣкъ вмѣсто аскетической проповѣди о томъ, что всѣ блага міра, въ томъ числѣ и красота природы, созданы дьяволомъ для соблазна человѣка, сталъ учить, что надо любить не только людей, но и животныхъ и даже неодушевленную природу.

Люди, измученные жестокостью и схоластичностью господствовавшихъ религіозныхъ ученій, горячо отозвались на этотъ призывъ любви, котораго имъ такъ не хватало. Они почув-

ствовали, что и на это землѣ стоитъ жить, что можно, не боясь грѣха, любоваться красотой внѣшняго міра, что можно найти великое счастье въ любви къ человѣку, къ природѣ.

Слава о новомъ ученіи быстро разнеслась по Италіи, и личность его автора сейчасъ же окружили легенды. Стали разсказывать, что слушать дивныя рѣчи этого святого собирались звѣри и птицы. И образъ Франциска сталъ напоминать миѳическаго Орфея, котораго такъ любили изображать въ своихъ фрескахъ древніе христіане.

Разъ только это свѣтлое ученіе, разнесенное послѣдователями Франциска, проникло въ общество, оно прежде всего отразилось на искусствѣ.

Подумайте, вѣдь теперь стало возможнымъ искать красоту въ человѣческомъ лицѣ, въ человѣческой фигурѣ. Если наслажденіе природой перестало быть грѣхомъ, отчего же не пустить эту природу въ церковь, отчего не попробовать замѣнить этотъ блестящій каменный золотой фонъ изображеніемъ чудной небесной лазури, отчего не поставить святыхъ на землю, устлавъ ее цвѣтами? Наконецъ, отчего бы не придать лицамъ святыхъ и ихъ фигурамъ выраженіе земныхъ чувствъ, которыхъ такъ боялись византійскіе мастера.

Развѣ всего этого не достаточно, чтобы совершенно перевернуть вверхъ дномъ всю византійскую живопись? Художники рѣшились замѣнить истукановъ живыми людьми; безконечное повтореніе того же типа изученіемъ природы. Безъ этого разрыва съ византійскими традиціями, не могло быть прогресса искусства.

Эта свѣтлая, живящая струя раньше всего коснулась живописи, какъ искусства болѣе чуткаго къ нововведеніямъ, быстро усваивающаго новыя направленія. (Архитектура связана конструкціей и никакіе перевороты чисто идейные въ ней не-

возможны безъ переворотовъ техническихъ.) Затѣмъ двинулась скульптура и, наконецъ, архитектура.

Съ живописи мы и начемъ разборъ искусства Италіи въ интересующую насъ эпоху. Для удобства изученія художниковъ Возрожденія, принято раздѣлять ихъ по мѣсту, гдѣ они работали, на группы или школы: тосканскую или флорентійскую, ломбардскую или миланскую, венеціанскую, падуанскую, умбрійскую, римскую, болонскую и т. д.

Кромѣ того, художниковъ ранняго Возрожденія всѣхъ школъ выдѣляютъ въ особую группу подъ названіемъ примитивовъ, въ отличіе отъ зрѣлыхъ мастеровъ поздняго Возрожденія, составляющихъ собой, такъ сказать, вѣнецъ развитія каждой школы.

Теперь почти во всѣхъ столицахъ Европы есть въ музеяхъ картины этихъ примитивовъ. Онѣ написаны на небольшихъ доскахъ темперой (a tempera). Такъ называется живопись красками, тертыми на яйцѣ или вообще на какомъ-нибудь клеѣ, въ отличіе отъ фресковой (живопись на водѣ по сырой штукатуркѣ) и масляной. Картинки эти гладкія, блестящія, съ сухо, рѣзко очерченными контурами и ярко раскрашенныя. Рисунокъ ихъ большею частью не вѣренъ анатомически, а живопись не даетъ никакого рельефа, никакой иллюзіи.

Въ эпоху расцвѣта натурализма, только что нами пережитую, къ этой не правдивой, не реальной живописи относились свысока и предпочитали ей вѣрный рисунокъ Рафаэля и прямо лѣзущія изъ рамъ масляныя картины художниковъ поздняго Возрожденія и еще болѣе реальныхъ — голландцевъ и фламандцевъ. Но наступила реакція. Натуралистическое исканіе правды пріѣлось. Отъ живописи стали требовать гармоніи красокъ, изысканности линій, поэтичнаго настроенія. А этимъ требованіямъ болѣе удовлетворяютъ многіе изъ наивныхъ примитивовъ, чѣмъ ловкіе мастера поздняго Возрожденія.

Я только что сказалъ, что художниковъ Возрожденія раздѣляютъ на школы.

Условія жизни того мѣста, гдѣ работали представители какой-нибудь школы, конечно, отражались на направленіи школы, на характерѣ работы ея членовъ. Внимательно приглядываясь къ живописи этой эпохи можно привыкнуть отличать представителей одной школы отъ другой — флорентинца отъ венеціанца, даже отъ сіеннца, хотя разстояніе между Флоренціей и Сіенной едва равняется нѣсколькимъ часамъ пути и т. п.

Это раздѣленіе на мелкія группы, на небольшія школы очень характерно для эпохи и позднѣе не повторяется (по крайней мѣрѣ въ такомъ же размѣрѣ). Явленіе это вполнѣ понятно, если мы вспомнимъ тогдашніе пути сообщенія, сравнительную замкнутость жизни и то обстоятельство, что тогдашняя Италія представляла собой группу обособленныхъ политическихъ единицъ. Эти условія совершенно не похожи на современныя, когда американскіе, русскіе и австралійскіе художники ѣдутъ учиться въ Парижъ, а парижскіе уѣзжаютъ въ Каиръ, въ Японію или на острова Таити.

Школы эти являются очагами, распространяющими свое вліяніе на округъ. Главари и выдающіеся мастера этихъ школъ становятся учителями молодыхъ поколѣній во всѣхъ отношеніяхъ, во всѣхъ отрасляхъ искусства. Только въ студіяхъ этихъ мастеровъ можно научиться рисовать и писать красками, приготовлять и краску и грунтъ, на которомъ можно работать.

Чисто техническіе пріемы растиранія красокъ, различные лабораторные способы ихъ приготовленія передаются мастерами своимъ ученикамъ, иногда подъ строгимъ секретомъ, такъ что часто одна школа имѣетъ какую-нибудь рѣдкую краску, цвѣта которой сосѣдняя школа добиться не можетъ. Опять это не похоже на современное положеніе, когда красками и на холстахъ какого-нибудь моднаго парижскаго или лондонскаго фаб-

риканта пишутъ художники всего земного шара, и каждое изобрѣтеніе въ области техники сейчасъ же становится достояніемъ всѣхъ, кому нуженъ матеріалъ для живописи. Это положеніе вещей очень выгодно отражалось на технической сторонѣ работы мастеровъ Возрожденія и ихъ учениковъ. Живописцы знали свой матеріалъ, цѣнили пріемы своей мастерской и старались (даже изъ конкурренціи) ихъ совершенствовать.

Благодаря этому картины художниковъ ранняго Возрожденія прекрасно сохранились и производятъ впечатлѣніе работъ, съ которыми творецъ ихъ обращался бережно, любовно, занятый не только содержаніемъ картины или ея минутнымъ успѣхомъ на выставкѣ. Онъ внимательно выбираетъ доску для картины, тщательно ее высушиваетъ и выглаживаетъ, аккуратно грунтуетъ и немногими извѣстными ему красками добросовѣстно выполняетъ дорогую работу, какъ ювелиръ, оперирующій надъ драгоцѣнными металлами и камнями.

И дѣйствительно, по сравненію съ массой современныхъ картинъ, большею частью исполненныхъ такъ, что онѣ уже на выставкѣ начинаютъ трескаться, а черезъ десятокъ лѣтъ теряютъ половину своего эффекта, эти большею частью не большія картины художниковъ ранняго Возрожденія производятъ впечатлѣніе какихъ-то дорогихъ ювелирныхъ работъ, исполненныхъ съ громадной любовью.

Однимъ изъ первыхъ такихъ очаговъ искусства дѣлается еще въ XIII в. Флоренція. Выросшую въ ней школу художниковъ мы и разберемъ сейчасъ.

Флорентійская школа.

Какъ на переходную ступень отъ иконъ къ картинѣ указываютъ обыкновенно на образа Чимабуэ. Художникъ этотъ

43

45

44

46

43. Чимабуэ. Мадонна. Флоренція. 44. Джіотто. Положеніе во гробъ. Падуя. 45. Беато Анжелико. Часть картины Cristo nel Pretorio. Муз. св. Марка, Флоренція. 46. Мазаччіо. Чудеса апостоловъ. Флоренція.

жилъ въ XIII в. Подлинность его картинъ оспаривается, но во всякомъ случаѣ то, что приписывается ему, дѣйствительно представляетъ еще византійскую икону, но уже съ попыткой замѣнить застылое, каменное выраженіе живымъ, человѣческимъ (рис. 43, таб. IV).

Существуетъ легенда, что Чимабуэ однажды натолкнулся на молодого пастуха, чертившаго на камнѣ остріемъ камня же фигуры овецъ. Пораженный талантливостью этихъ рисунковъ, Чимабуэ взялъ этого пастуха, по имени Джіотто (Giotto), въ ученики, и изъ него выработался геніальный мастеръ. Насколько вѣренъ этотъ разсказъ, не знаю. Но во всякомъ случаѣ Джіотто можетъ считаться первымъ великимъ художникомъ Флоренціи, главой флорентійской школы (Джіотто умеръ въ 1336 г.).

Нѣкоторые видятъ на работахъ Джіотто вліяніе сіеннскаго живописца Дуччіо (Duccio). Предположеніе это не доказано, и за фактъ приходится считать только то, что рядомъ съ флорентійской школой съ Джіотто во главѣ, развивалась сіеннская, родоначальникомъ которой былъ Дуччіо, а болѣе выдающимися представителями—Симоне Мартини, Лоренцетти (2), Тадео Гадди и др.

Работы этихъ сіеннцевъ уже не образа, а картины довольно поэтичныя, но написанныя по большей части небрежно и безъ достаточнаго знанія натуры.

Но вернемся во Флоренцію къ великому Джіотто (1266—1337).

Въ Ассизи, на родинѣ св. Франциска, есть церковь надъ могилой святого. Роспись этой церкви была поручена Чимабуэ, который и началъ работу, пригласивъ Джіотто къ себѣ въ помощники. Но потомъ Чимабуэ, занятый другой работой, покинулъ Ассизи и Джіотто одинъ окончилъ всю живопись этого двухъэтажнаго храма.

Великая заслуга Джіотто въ томъ, что онъ рѣзко порвалъ съ главными традиціями византизма. Отдѣльныя фигуры Мадонны Джіотто написаны еще подъ сильнымъ вліяніемъ Чимабуэ и византійцевъ. Но дальше вы видите сильное измѣненіе характера работы. Вмѣсто рядовъ фигуръ на золоченыхъ фонахъ появляется композиція, вмѣсто застывшихъ условныхъ позъ — изученіе живой природы, наблюденіе движеній живого человѣка, вмѣсто каменныхъ лицъ, попытка дать жизненное выраженіе.

Современники считали Джіотто реалистомъ и говорили про него, будто онъ изображаетъ предметы такъ, что они не только похожи на природу, но кажутся дѣйствительностью (мнѣніе Боккаціо). Но, конечно, такъ казалось людямъ, воспитавшимся на византійскихъ образахъ, по сравненію съ которыми Джіотто могъ прослыть натуралистомъ. Въ насъ живопись его не вызываетъ никакой иллюзіи и совсѣмъ не напоминаетъ намъ природы.

Пейзажъ на фонѣ почти такой, какъ на работахъ нашихъ иконописцевъ; какія-то небывалыя зубчатыя, колючія горы; деревья, напоминающія кустарныя игрушки, домики совершенно невѣроятной перспективы и непонятной архитектуры и такого размѣра, что люди оказываются часто выше зданія и никогда не могутъ войти въ предназначенныя для нихъ двери. Также далека отъ природы и анатомія фигуръ, свѣтотѣнь и колоритъ фресокъ Джіотто. Обаяніе его картинъ вовсе не въ ихъ реализмѣ.

У Джіотто всегда ясно выражена тема. Широкими, обобщенными, примитивными линіями намѣчена композиція. Вся сцена всегда одухотворена однимъ общимъ чувствомъ, въ выраженіи котораго принимаютъ участіе всѣ дѣйствующія лица картины и которое заражаетъ и зрителя (рис. 44 таб. IV).

Джіотто простыми наивными средствами достигаетъ того настроенія, котораго съ такимъ трудомъ добиваются потомъ

самые искусные мастера живописи и котораго такъ рѣдко удается достичь. Общему чувству и настроенію подчинены и колоритъ картинъ,— мягкій и спокойный, и линіи простыхъ, но величественныхъ композицій.

Насъ поражаетъ въ Джіотто еще одна черта. Его удивительный декоративный талантъ, умѣнье картиной украсить зданіе, усилить впечатлѣніе его архитектуры. Помните, разбирая помпейскую живопись, я указалъ, какъ невыгодно отражалась на впечатлѣніи комнатъ привычка живописцевъ писать на стѣнахъ перспективы: разные балкончики, переулочки и т. п. Я обращалъ ваше вниманіе на то, какъ это нарушаетъ единство архитектуры, разрушаетъ видимую конструктивность самого зданія. Но этотъ упрекъ можно сдѣлать не однимъ помпейскимъ, а почти всѣмъ живописцамъ стѣнъ. Въ погонѣ за глубиной и рельефомъ они почти всѣ даютъ впечатлѣніе пространства, гдѣ архитекторъ хотѣлъ видѣть плоскую стѣну.

Джіотто блестяще разрѣшилъ это затрудненіе. Онъ выдерживаетъ картину въ такихъ тонахъ, что вы, смотря на нее, ни на минуту не теряете впечатлѣнія плоской стѣны.

Въ XIX в. подобная же задача разрѣшена французомъ Пювисъ де Шаванномъ.

Вслѣдъ за Джіотто во Флоренціи выдвинулся цѣлый рядъ болѣе или менѣе сильныхъ художниковъ, которые и составляютъ флорентійскую школу.

Изъ всѣхъ ихъ я постараюсь выбрать наиболѣе характерныхъ. Познакомившись съ ними, вы составите себѣ представленіе о характерѣ творчества этой эпохи лучше, чѣмъ еслибы я перечислилъ всѣ извѣстныя имена, не успѣвая на каждомъ изъ нихъ остановиться. О подробномъ обзорѣ всѣхъ интересныхъ художниковъ эпохи не можетъ быть и рѣчи; на это не хватило бы намъ всего времени, отведеннаго для курса.

На дальнѣйшее теченіе искусства всего болѣе повліялъ тотъ

смѣлый шагъ, который Джіотто сдѣлалъ къ изученію природы По этому пути искусство и направляется.

Изъ произведеній, исполненныхъ вскорѣ послѣ Джіотто, стоитъ вспомнить типичную картину страшнаго суда, неизвѣстнаго мастера (можетъ быть Андреа Орканьо) на стѣнахъ монастыря Campo-Santo въ Пизѣ. Картина написана, повидимому, подъ вліяніемъ Данте.

Теперь мы остановимся на художникѣ Фра Беато Анжелико.

Онъ жилъ приблизительно спустя 100 лѣтъ послѣ Джіотто (1387 — 1455), и на его произведеніяхъ видно, какъ далеко ушло искусство за этотъ періодъ времени въ сторону изученія природы. Послѣ Джіотто Беато Анжелико покажется большимъ мастеромъ рисунка и вообще формы и большимъ знатокомъ человѣческаго лица (рис. 45 таб. IV). Но не техническая умѣлость восхищаетъ насъ въ этомъ великомъ художникѣ, а та глубокая, тонкая поэзія, которой проникнуты всѣ его вдохновенныя картины. Беато Анжелико — монахъ (фра — значитъ братъ, монахъ). Это истинный христіанинъ, искренно, безъ сомнѣнія вѣрующій, живущій мечтой о блаженствѣ святыхъ, о раѣ, который онъ видитъ ясно и изображаетъ увѣренно и опредѣленно, — точно во снѣ или въ видѣніи явилась ему вся обстановка будущей жизни. Онъ весь живетъ для этого рая, и рядомъ съ красотой созданнаго имъ неба, земная жизнь кажется ему будничной и скучной, и онъ вовсе не интересуется ею.

Но созданный имъ рай населенъ не византійскими истуканами, а живыми людьми, людьми красивыми и даже красиво одѣтыми. Анжелико настоящій художникъ, и для него, очевидно, наслажденіе рая, прежде всего, сводится къ наслажденію эстетическому, къ созерцанію неземной красоты.

Его рай не византійскій, гдѣ на тронѣ неподвижно сидитъ жестокій богъ-деспотъ и гдѣ рядомъ стоятъ его суровые

придворные, не знающіе никакихъ радостей жизни. Въ прекрасномъ раю Беато Анжелико, среди дивной сказочной природы, прекрасные ангелы водятъ хороводы, поютъ и танцуютъ. Ласками, поцѣлуями встрѣчаютъ они приходящихъвъ рай святыхъ съ кроткими, любящими и радостными лицами.

Изображая сцену болѣе реальную, Анжелико остается тѣмъ же вдохновеннымъ мечтателемъ, поэтомъ. И сцена кажется происходящей не на землѣ, а въ какомъ-то сказочномъ, прекрасномъ мірѣ. Посмотрите на написанное имъ Благовѣщеніе. Это не реальная картина и не декоративное панно. Вы живо переноситесь въ обстановку сцены, которая кажется возможной, но чувствуется вмѣстѣ съ тѣмъ, что это какой то чудный сонъ, какой-то фантастическій міръ.

У насъ въ Петербургѣ въ Эрмитажѣ есть кусокъ фрески Беато Анжелико, такъ со штукатуркой и привезенный въ Россію. По чистотѣ и святости изображенныхъ лицъ — это одна изъ лучшихъ картинъ Эрмитажа.

Среди учениковъ Беато Анжелико вы встрѣчаете такихъ, какъ Беноццо Гоццоли (1420 — 1497), который создаетъ такой же сказочный міръ, не изображая рая и святыхъ, а пользуясь большею частью библейскими темами, но тѣсно, однако, связывая ихъ съ современной ему жизнью. Всѣ дѣйствующія лица одѣты въ современныя одежды и живутъ среди современной обстановки, но вся сцена кажется сномъ и сказкой. Не рай, а именно сказка, веселая, чувственно-прекрасная снится этому сыну своего вѣка.

Разбирая рядъ другихъ художниковъ Флоренціи этой эпохи, т.-е. XV в., вы больше не находите ни одного такого святого мечтателя, какъ Фра Беато Анжелико. Не подвиги святыхъ, не загробная жизнь въ духѣ христіанскаго ученія, — другіе идеалы начинаютъ волновать воображеніе художника.

ЛЕКЦІЯ ОДИННАДЦАТАЯ.

Италія XV в.

Современникомъ Беато Анжелико былъ другой великій художникъ Мазаччіо (1402—1444), ученикъ Мазолино, послѣдователь Джіотто, монументальный, эпическій, объективный, — не мечтатель, какъ Анжелико.

Его большія фрески въ капеллѣ Бранкаччи во Флоренціи, какъ и работы его учителя Мазолино, по простотѣ и ясности изложенія, величавому спокойствію большинства дѣйствующихъ лицъ, по опредѣленности жестовъ—еще напоминаютъ величественныя композиціи Джіотто. Все это и плѣняетъ насъ у Мазаччіо, заставляетъ изучать его и итальянцевъ XVI в. Но современниковъ не это прельщало въ Мазаччіо; имъ онъ дорогъ прежде всего какъ реалистъ. Они цѣнятъ въ немъ то, что онъ внесъ въ искусство, изучая и наблюдая живую природу. Съ нашей точки зрѣнія реализмъ Мазаччіо заходитъ очень еще недалеко, но на его фигурахъ уже лежитъ боковой свѣтъ, отъ нихъ падаютъ тѣни (у Джіотто нѣтъ совершенно реальнаго представленія о свѣтотѣни), фигуры нарисованы анатомически несравненно правильнѣе. На фонѣ въ пейзажѣ вы уже не видите горъ, написанныхъ съ обломка булыжника, и какихъ-то шариковъ, воткнутыхъ на палку, вмѣсто деревьевъ. Дома, появляющіеся на картинахъ Мазаччіо, уже такіе, что въ

нихъ можно войти, они не громоздятся на фонѣ одинъ на другой, совершенно не давая понятія о разстояніи,— всѣ въ одной плоскости, а образуютъ совершенно понятной формы улицы и площади (рис. 46, таб. IV). Вотъ эти-то черты и привлекаютъ современниковъ, и вліяніе Мазаччіо на дальнѣйшій ходъ искусства много сильнѣе вліянія Беато Анжелико.

Вы видѣли, что до сихъ поръ всѣмъ искусствомъ, создавшимся послѣ крушенія античнаго міра, руководитъ религія, что произведенія свѣтскаго искусства являются рѣдкими исключеніями, да и то подчиняются контролю религіи. Теперь просыпается желаніе обойтись безъ этой опеки, стремленіе воспроизвести и воспѣть и другія стороны, другія радости жизни. Въ библейскія сцены все чаще прокрадываются попытки добиться большой внѣшней красоты, воспроизвести поточнѣе современную художнику жизнь. Въ библейскія картины не только проникаетъ современный костюмъ, обстановка и типъ, но и фигуры и лица современниковъ художника съ явнымъ портретнымъ сходствомъ.

(Кажется, первый примѣръ этого подалъ Мазаччіо, помѣстивъ свой портретъ въ числѣ спутниковъ Христа на одной изъ своихъ фресокъ.)

Постепенно начинаютъ появляться и настоящіе портреты и картины на свѣтскія темы.

Одинъ изъ современниковъ Беато Анжелико—художникъ Паоло Учелло (1397—1455) пишетъ настоящія батальныя картины, гдѣ со всей правдивостью старается передать движеніе рукопашной схватки. Лошади вздымаются на дыбы, рыцари въ блестящихъ боевыхъ доспѣхахъ длинными копьями вышибаютъ другъ друга изъ сѣделъ; подъ ногами дерущихся корчатся умирающіе люди и лошади. Правда, эти лошади еще напоминаютъ игрушечныхъ деревянныхъ коней, но въ картинахъ масса движенія и много декоративной красоты.

Такой же энергіи, безпокойства и подвижности полны работы Андреа Кастанья.

Вотъ тутъ-то и начинаютъ появляться и отдѣльныя фигуры, и цѣлыя сцены изъ античной миѳологіи. Но опять не о подражаніи антикамъ идетъ рѣчь, напротивъ—надо указать на слѣдующее явленіе. На мѣстѣ похороненнаго искусства вырастаетъ новое, по духу все ближе къ нему подходящее; для этого новаго, не церковнаго искусства надо найти, надо создать языкъ. Казалось бы чего проще: взять и пересадить искусство античное, вѣдь въ немъ уже разрѣшено все, чего теперь приходится съ такимъ трудомъ добиваться.

Однако, мы видимъ, что флорентійцы XV в. всего добиваются сами, всему учатся у природы. Въ этомъ сила эпохи, на этомъ построена ея слава.

Оглянитесь назадъ, вспомните: десятки вѣковъ проходили, прежде чѣмъ человѣкъ выучивался правильно повернуть плечи на фигурѣ, или сколько-нибудь правдоподобно нарисовать глазъ. А тутъ въ два съ половиной столѣтія искусство Италіи шагнуло отъ образовъ Чимабуэ къ геніальнымъ произведеніямъ Рафаэля, да Винчи, Тиціана.

Такъ вотъ на эту-то колоссальную работу, на созданіе новаго языка искусства приходилось потратить столько силъ и работы, что вы видите ряды художниковъ, которые цѣликомъ отдаютъ себя изученію отдѣльныхъ отраслей искусства, или, если хотите, отдѣльныхъ наукъ, нужныхъ искусству. Одни чуть не всю свою дѣятельность обращаютъ на изученіе законовъ перспективы (Паоло Учелло, Брунелеско, Лео Баптисто Альберти), другіе заняты разрѣшеніемъ анатомическихъ задачъ (Антоніо Палайоло). Этому свѣтскому, научному, гуманистическому направленію искусства помогала и вся обстановка жизни во Флоренціи XV в. и особенно покровители искусства, меценаты. Большую, если не главную роль, напоминающую

роль Перикла въ Аѳинахъ въ эпоху Фидія, сыграла семья Медичи, представители которой долго стоятъ во главѣ управленія города.

Знаменитый Козьма Медичи, а потомъ внукъ его, Лоренцо, по духу были болѣе римлянами, чѣмъ христіанами; ихъ гораздо болѣе занимала литература античнаго міра, чѣмъ библія; имъ гораздо дороже было ученіе гуманистовъ, чѣмъ проповѣди св. отцовъ. Эти новые римляне и жизнь вокругъ себя создали на римскій ладъ, и часто голосъ ихъ звучитъ громче представителей церкви и заставляетъ даже послѣднихъ подчиняться этому воскресшему языческому міру.

Лоренцо Медичи заказываетъ Лукѣ Синьорелли „Воспитаніе Пана“, а Боттичелли — „Рожденіе Венеры“. И Синьорелли проявляетъ невиданную до сихъ поръ въ христіанскомъ мірѣ любовь къ изображенію нагого тѣла.

Среди художниковъ Флоренціи этой эпохи есть еще монахъ — Фра Филиппо Липпи. Но какъ не похожъ этотъ „братъ“ на кроткаго Беато Анжелико. Онъ не только самъ убѣгаетъ изъ монастыря и ведетъ самую разгульную жизнь, онъ увозитъ изъ монастыря монахиню, снова заточая ее въ монастырь, когда она ему прискучила. Эти анекдотическія подробности характерны для разбираемой эпохи.

Но художники этой эпохи все же не могутъ сдѣлаться вполнѣ язычниками, какъ это случилось со многими позднѣйшими (Микель Анжело, Рубенсъ). Голосъ представителей церкви все еще по временамъ раздается, какъ протестъ противъ этого воскресающаго эллинства, и въ искусствѣ постоянно чувствуется какое-то раздвоеніе, колебаніе между двумя идеалами, налагающіе часто даже какую-то печать болѣзненности, меланхоліи на произведенія художника.

Можетъ быть, это-то и дѣлаетъ многихъ изъ нихъ дорогими и понятными больнымъ и нервнымъ представителямъ конца XIX в.

Выступленіе такихъ проповѣдниковъ, какъ Савонаролла, вызываетъ сразу переворотъ, реакцію противъ воскресшихъ боговъ, доходящую до того, что начинаютъ варварски уничтожать произведенія искусства слишкомъ уже явно языческія, и многіе художники изъ римлянъ и эллиновъ сразу становятся монахами и аскетами. Можетъ быть, эта двойственность, эта скрытая религіозность и была отчасти причиной того, что полнаго реализма эта эпоха не достигла, несмотря на дружныя изученія природы цѣлымъ рядомъ художниковъ. Въ насъ картины примитивовъ не вызываютъ никакой иллюзіи и людямъ, требующимъ отъ искусства отраженія природы, остаются непонятными.

Кромѣ уже упомянутыхъ Паоло Учелло, Антоніо Палайоло, Филиппо Липпи, Луки Синьорелли, написавшаго подъ старость великолѣпную картину страшнаго суда въ Орвіетскомъ соборѣ, я назову еще Пьеро делла Франческо (учителя Синьорелли) и его ученика Мелоццо да Форли, такъ ловко умѣвшаго помѣщать въ раккурсѣ большія группы людей, Андреа Вероккіо, учителя Леонардо (1438 — 1486). Художникъ этотъ внимательно разрабатываетъ пейзажъ на фонѣ картинъ. Интересенъ очень его типъ женской головы съ загадочнымъ взоромъ, повліявшій на Леонардо. Но Вероккіо болѣе знаменитъ, какъ скульпторъ. Доменико Гирляндайо (1449—1494) въ своихъ картинахъ оставилъ цѣнные образцы довольно точнаго воспроизведенія его эпохи въ типахъ, костюмахъ, обстановкѣ и т. п.

Нельзя не упомянуть очаровательнаго идиллиста Пьеро де Козимо и Филиппино Липпи, сына Филиппо Липпи и ученика Боттичелли, котораго онъ напоминаетъ и по стилю.

На Боттичелли мы остановимся подробнѣе.

Сандро Филипеппи, извѣстный больше подъ прозвищемъ Боттичелли (1444 — 1510), теперь самый модный художникъ.

Во время идеалистической реакціи, наступившей послѣ періода натурализма въ XIX в., взоры всѣхъ сторонниковъ возрожденія идеализма, всѣхъ мистиковъ, символистовъ и т. п. обратились на поэтичную фигуру Боттичелли. Среди окружавшихъ его реалистовъ этотъ вдохновенный мечтатель рѣзко выдѣляется. Онъ стоитъ особнякомъ среди людей, ищущихъ во что бы то ни стало правды, изучающихъ перспективу и анатомію. Онъ ищетъ только красоты и настроенія въ композиціи, красоты и выразительности въ линіяхъ, доводя ихъ до большой утонченности. Именно этой изысканной утонченностью линій настоящаго эстета и плѣняетъ насъ прежде всего этотъ тонкій аристократъ формы.

Фигуры картинъ Боттичелли всегда подчинены этому исканію линіи, доходя порой до манерности и жеманности, которая, кстати сказать, часто больше всего и нравится пресытившимся эстетамъ fin de siècle.

Сравните Благовѣщеніе Беато Анжелико, полное безыскусственной простоты съ жеманной картиной Боттичелли на ту же тему.

По типу фигуръ и по настроенію своихъ картинъ, Боттичелли опять какъ нельзя болѣе подходитъ къ идеаламъ конца XIX в., къ этой разочарованности, грусти, меланхоличности, къ этой боязни всего обыденнаго, пошлаго, буржуазнаго.

Посмотрите на типъ Божіей Матери, созданный Боттичелли. (рис. 47, табл. V) Это не суровая византійская Богородица, не убитая горемъ мать, какъ мы ее видимъ у Джіотто, не святая, наслаждающаяся райскимъ блаженствомъ Беато Анжелико и не блещущая земной красотой женщина позднѣйшихъ — Рафаэля, Леонардо и т. п. Эта мадонна — грустное, поэтичное, хрупкое созданіе съ вѣчно томно склоненной мечтательной головкой, созданіе, напоминающее тѣ тонкія бѣлыя лиліи, которыми такъ любитъ окружать свою Мадонну Боттичелли.

Я указалъ уже на то, что въ эпоху Боттичелли во Флоренціи борятся теченія: стремленіе къ христіанской святости, къ мистицизму (стремленіе болѣе рѣдкое) и рядомъ чисто натуралистическое изученіе природы, или увлеченіе идеалами античнаго міра, античными миѳами, античной красотой, тѣмъ жизнерадостнымъ настроеніемъ, что царило во Флоренціи въ эпоху Медичисовъ.

Боттичелли колеблется между тѣмъ и другимъ настроеніемъ. И онъ увлекается духомъ античности, и онъ создаетъ Аѳину Палладу и Кентавра (Палаццо Питти). Но посмотрите — какая граціозно-хрупкая его Паллада, какъ она при всей своей обаятельной красотѣ не похожа на мощныхъ античныхъ красавицъ, на этихъ амазонокъ, на Афродиту, на римскую Венеру.

Въ Уфичи во Флоренціи есть прелестная поэтичная картина Боттичелли: „Рожденіе Венеры“, та самая, что заказалъ Лоренцо Медичи. Тема античная. Но античный художникъ пришелъ бы въ ужасъ отъ такой Венеры; насъ же, эстетовъ XX в., и вся картина и сама эта Венера чаруютъ, несмотря даже на неправильный, нереальный рисунокъ. Она полна поэзіи, благородства, и мы охотно забываемъ ея анатомическія недостатки.

Вотъ еще античная картина Боттичелли „Prima Vera“, весна, — отъ нея вѣетъ мечтой, сказкой. Всѣ настроенія весны оживаютъ въ насъ отъ созерцанія этого фантастическаго пейзажа, отъ спокойной задумчивой фигуры весны, отъ торжественно шествующей, разбрасывающей цвѣты флоры, отъ этого амура, отъ этихъ танцующихъ грацій.

Но какой тонкой грусти полна боттичелліевская Венера! Грустна и весна; не радуются и танцующія граціи (рис. 48, таб. V). Боттичелли весь проникнутъ этой грустью, меланхоліей, такъ понятной намъ, извѣрившимся и измученнымъ дѣтямъ конца XIX вѣка.

Боттичелли можетъ быть больше христіанинъ, чѣмъ язычникъ. Онъ лучше чувствуетъ себя передъ Богоматерью, чѣмъ передъ Венерой. Когда во Флоренціи раздалась проповѣдь Савонаролы, многихъ художниковъ она выбила изъ колеи. Чудный поэтичный Пьеро Козимо погибъ подъ бременемъ жестокаго ученія. Но Боттичелли оно пришлось по душѣ, и онъ охотно покинулъ античный Олимпъ для своихъ христіанскихъ мечтаній. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, въ его христіанскихъ темахъ много чуждаго этому ученію. Ужъ очень онъ любилъ роскошь одежды, жемчугъ, золотыя украшенія, да и задумчивая красота его мадоннъ и женоподобныхъ ангеловъ не такъ духовна и отвлеченна, какъ, напримѣръ, дѣтски наивные лики святыхъ Беато Анжелико. Какое-то раздвоеніе, безпокойство, неуравновѣшенность никогда не покидаютъ эту нервную сложную натуру.

СКУЛЬПТУРА РЕНЕССАНСА ВО ФЛОРЕНЦІИ.

Первымъ выдающимся скульпторомъ Возрожденія во Флоренціи я назову Гиберти (1378—1465). Ему было 23 года, когда былъ объявленъ конкурсъ на барельефы дверей Флорентійскаго баптистерія. Гиберти оказался побѣдителемъ на конкурсѣ, и ему была поручена работа.

Онъ удачно выполнилъ скульптуру сѣверныхъ дверей, послѣ чего ему поручили и восточныя. Барельефы (10) этихъ дверей и составляютъ главную славу Гиберти. Гиберти, говорятъ, собиралъ и изучалъ антики, но вліяніе ихъ на него мало замѣтно. Барельефы дверей, представляющія сцены изъ ветхаго завѣта, носятъ явные слѣды подражанія живописи (что въ античныхъ барельефахъ рѣдко встрѣчается). На фонѣ—разработанный пейзажъ, архитектурные мотивы въ строгой перспек-

тивѣ и съ постепеннымъ ослабленіемъ рельефа къ заднему плану, что даетъ впечатлѣніе воздуха. По композиціи эти барельефы тоже напоминаютъ живопись флорентійцевъ (Джіотто и др.). Въ типѣ фигуръ вездѣ преобладаетъ исканіе характернаго и индивидуальнаго надъ красивымъ и стильнымъ, такъ что эта скульптура представляетъ гораздо болѣе продолженія средневѣковой, чѣмъ подражанія антикамъ.

То же я скажу и про произведенія другого великаго скульптора флорентійца Донателло (1386 — 1466). Онъ любилъ и изучалъ антики, но о подражаніи имъ не можетъ быть и рѣчи. Вездѣ изученіе окружающей природы и современниковъ выступаетъ на первый планъ. Такъ же, какъ у Гиберти — исканіе характернаго, хотя бы и не красиваго, сразу обличаетъ продолжателя готической скульптуры, а не послѣдователя античныхъ мастеровъ. Но у Донателло отсутствуетъ въ скульптурѣ подражаніе живописи, что ярко отличаетъ его отъ Гиберти.

Еще менѣе античны портреты Донателло. Нѣкоторые изъ нихъ очень красивы, но красота здѣсь вовсе не античная. Если есть связь между творчествомъ Донателло и античностью, то она заключается въ томъ, что Донателло становится на истинный путь искусства, завѣщанный эллинами. Онъ ищетъ красоту, ищетъ воплощеніе своего идеала въ окружающемъ его мірѣ, изучая людей, съ которыми онъ живетъ, но вовсе не пользуясь готовымъ типомъ красоты, созданнымъ ранѣе греками. Этимъ послѣднимъ грѣшатъ многіе великіе художники: и Рафаэль и Микель Анжело не избѣгнутъ этого упрека. Вотъ почему фигура Донателло кажется мнѣ особенно крупной.

Въ головѣ св. Георгія Донателло создалъ типъ юноши-героя, юноши-побѣдителя. (Рис. 49 таб. V). На близкую къ этому тему, позднѣе Микель Анжело изваялъ своего

Давида, пользующагося большой популярностью, но я напомню, что Микель Анжело видѣлъ уже св. Георгія Донателло. Типъ Давида тоже занимаетъ Донателло, и посмотрите, какъ оригинально, какъ художественно понялъ онъ этого нѣжнаго, юнаго пастуха, въ которомъ таится такая физическая и душевная мощь. Какъ выразительна его не вполнѣ сформировавшаяся фигура почти еще мальчика и какъ она прекрасна, вовсе не напоминая античныя, особенно римскія фигуры. (Рис. 50 таб. V).

Пророки Донателло — одни изъ самыхъ натуралистическихъ произведеній скульптуры, а его юный ангелъ — не амуръ въ роли херувима, такъ часто встрѣчающійся у художниковъ поздняго Возрожденія, а идеально чистое существо, прекрасное физически, но еще болѣе прекрасное своей внутренней духовной красотой.

Одна изъ самыхъ выразительныхъ головъ Донателло — голова юнаго Іоанна Крестителя, находящаяся въ Берлинѣ. (Рис. 51 таб. V).

У ученика Донателло, Вероккіо есть тоже Давидъ, но въ немъ уже натурализмъ доведенъ до простого копированія неинтереснаго натурщика. Самымъ знаменитымъ произведеніемъ этого мастера считаютъ находящуюся въ Венеціи конную статую кондотьера Коллеоне, въ которой Вероккіо соперничаетъ съ знаменитой конной фигурой кондотьера Гаттамелаты, изваянной Донателло для Падуи.

Скульпторы Мино да Фіезоле, Антоніо Росселино, Бенедетто да Маяно — всѣ хорошіе портретисты.

Я остановлю ваше вниманіе еще на одномъ скульпторѣ Флоренціи — Лука делла Роббіа (1399—1482).

Во Флорентійскомъ соборѣ есть рядъ его рельефовъ юношей и дѣтей, поющихъ и играющихъ на инструментахъ и пляшущихъ въ тактъ этой музыки. Изумительно передана ритмичность

движенія въ этихъ танцующихъ дѣтяхъ. А въ этихъ пѣвцахъ, — какъ вѣрна экспрессія поющаго, почти слышатся ихъ голоса, и вы узнаете тембръ голоса по типу и по манерѣ пѣть.

На ряду съ этимъ делла Роббіа извѣстенъ, какъ мастеръ терракотовыхъ, покрытыхъ цвѣтной поливой рельефовъ. Этой полихромной скульптурой занималась вся семья делла Роббіа. (Андреа, Джіованни и др.) Всѣ члены семьи вполнѣ усвоили типъ, созданный Лукой, такъ что трудно отличить произведенія Андреа или Джіованни отъ работъ Луки. Иногда въ этихъ маіоликахъ раскрашивается только фонъ, большей частью синій, фигуры же покрыты бѣлой поливой; но иногда раскраска распространяется и на всю фигуру, а фонъ окруженъ гирляндой изъ яркихъ пестрыхъ цвѣтовъ.

Эта цвѣтная эмаль не всегда гармонична, и иногда раскраска своей грубоватостью портитъ впечатлѣніе скульптуры.

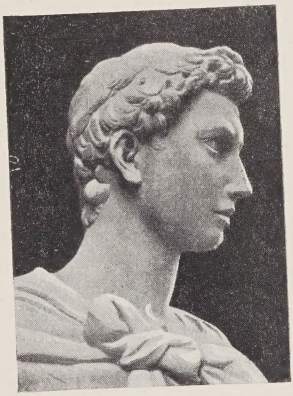
Назову еще Андреа Сансовино и его ученика Джакопо Татти, прозваннаго по учителю Джакопо Сансовино. (1486—1570) На нихъ уже сильно вліяніе антиковъ.

УМБРІЙСКАЯ И ПАДУАНСКАЯ ШКОЛЫ.

Чтобы кончить съ группой художниковъ ранняго Возрожденія, я попрошу васъ заглянуть и въ другія мѣста Италіи, обратить вниманіе и на другія школы. Если флорентійскіе художники XV в. колеблются между античностью и религіозностью, между гуманизмомъ и католичествомъ, въ сосѣдней Умбріи религіозное настроеніе неизмѣнно царитъ въ искусствѣ. Я вамъ укажу на двухъ знаменитыхъ умбрійскихъ художниковъ: Пьетро Вануччи, извѣстнаго болѣе по прозвищу Перуджино, такъ какъ онъ работалъ въ Перуджіи, и его ученика Пинтуриччіо.

48

47



49

50

51

47. Боттичелли. Мадонна изъ Уфичи. Флоренція (фрагментъ). 48. Боттичелли. Граціи изъ „Prima Vera“. Флоренція, Акад. 49. Донателло. Св. Георгій. Флоренція. 50. Донателло. Давидъ. Флоренція. 51. Донателло. Іоаннъ Креститель. Берлинъ.

Религіозный, мистическій Перуджино, подобно Беато Анжелико, вдохновляется только мечтой о небѣ. Это—мягкій, нѣжный художникъ, боящійся всего смѣлаго, всего сильнаго. Композиція его обыкновенно симметричная, если только такую разстановку фигуръ вообще можно назвать композиціей. На всѣхъ лицахъ въ его картинахъ всегда играетъ грустная, однообразная улыбка, всѣ манерно складываютъ ручки, всѣ одинаково сантиментально наклоняютъ головки и неистественно стоятъ, точно на цыпочкахъ, и, приходя въ движеніе, начинаютъ какъ-то странно плясать.

Но нѣкоторая манерность и сантиментальность и дѣлаютъ Перуджино теперь художникомъ страшно моднымъ. Недавно его цѣнили только какъ учителя Рафаэля—теперь его ставятъ выше Рафаэля. Болѣзненному началу XX вѣка онъ болѣе близокъ.

Пинтуриччіо еще слабѣе Перуджино въ рисункѣ, но даетъ интересныя головы Мадонны, можетъ быть, повліявшія на типъ мадоннъ, созданныхъ Рафаэлемъ.

Я еще долженъ указать на двухъ примитивовъ падуанской школы. Падуя, городъ сѣверной Италіи, сосѣдній съ Венеціей, еще съ XIII в. имѣлъ университетъ и долгое время былъ умственнымъ центромъ сѣверной Италіи. Падуя не осталась безъ вліянія Флоренціи. Ее посѣтилъ Джіотто, Донателло исполнилъ тамъ свою знаменитую конную статую кондотьера Гаттамелаты и рядъ барельефовъ (бронза) въ церкви св. Антонія.

Повидимому, подъ вліяніемъ великаго скульптора развился талантъ геніальнаго живописца Падунской школы Мантеньи (1431—1506). Этотъ мощный, суровый, жестокій и неуживчивый человѣкъ оставилъ много очень талантливыхъ работъ, проникнутыхъ духомъ его желѣзной, суровой природы. Бронзовые барельефы Донателло какъ будто всего болѣе вдохновили

Мантенью, и всѣ его выразительно нарисованныя драматичныя картины кажутся точно выкованными изъ металла. И тѣло блеститъ металлическимъ блескомъ, и драпировки—совершенно твердыя и острыя, такъ что, кажется, можно обрѣзаться объ ихъ края. Такой же весь твердый, каменный даже пейзажъ у Мантеньи.

Если про барельефы Гиберти можно было сказать, что они подражаютъ живописи, то про Мантенью можно сказать, что его живопись — подражаніе барельефу.

Изучая Мантенью вы, кромѣ того, наталкиваетесь на вліяніе античнаго искусства, какого вы не видали во Флоренціи. Мантенья увлекается до страсти, до самозабвенія античнымъ міромъ, изучаетъ его съ рѣдкимъ фанатизмомъ и, исполняя свой картонъ—Тріумфъ Цезаря, воспроизводитъ намъ римскую жизнь чуть не до полной иллюзіи.

Результатомъ изученія антиковъ явилось у Мантеньи громадное умѣнье справляться съ драпировкой и любовь къ ней. Онъ начинаетъ на библейскихъ картинахъ замѣнять современные костюмы античными. Въ технику живописи Мантенья внесъ, кромѣ того, умѣнье рисовать тѣло въ движеніи, удачно располагать групповые портреты и давать сильный рельефъ фигурамъ и группамъ.

Особенно сильно сказалось вліяніе Мантеньи на школѣ сосѣдней съ Падуей Венеціи.

Другой падуанскій художникъ Карло Кривелли остается во всѣхъ отношеніяхъ совершенно средневѣковымъ, безъ всякаго вліянія и антиковъ, и флорентійскихъ реалистовъ, и Мантеньи.

Къ концу XV в. и началу XVI в. искусство Италіи выливается уже во вполнѣ опредѣленную форму, доходя до своего апогея. Въ XVI в. оно создаетъ образцы, дальше которыхъ уже развиваться не можетъ.

Величайшими художниками этой эпохи принято считать

Леонардо да Винчи, Рафаэля и Микель Анжело.

Изъ той же Флоренціи, игравшей первую роль въ развитіи искусства Возрожденія въ Италіи, вышли и Леонардо и Микель Анжело, но работали они большую часть своей жизни не на родинѣ, и потому ихъ причисляютъ: перваго къ миланской школѣ, второго къ римской. Къ римской же школѣ относятъ и Рафаэля.

Этихъ трехъ художниковъ мы и разберемъ въ слѣдующей лекціи.

ЛЕКЦІЯ ДВѢНАДЦАТАЯ.

Леонардо да Винчи.
1451—1519.

Леонардо да Винчи многіе его біографы считаютъ величайшимъ человѣкомъ когда-либо существовавшимъ.

Надо сознаться, что эти историки имѣютъ для такого утвержденія извѣстныя основанія. Если вы прослѣдите всю дѣятельность этого необыкновеннаго человѣка за его долголѣтнюю жизнь, то результатъ этой дѣятельности несомнѣнно поразитъ васъ, и вы остановитесь передъ этой фигурой, какъ передъ чѣмъ-то сверхъестественнымъ. Въ исторіи искусства вы встрѣтите еще художниковъ, оставившихъ невѣроятное, необъяснимое число произведеній, но Леонардо да Винчи былъ не только художникомъ, онъ занимался чуть ли не всѣми доступными человѣку его эпохи искусствами и науками, и въ большинствѣ изъ нихъ являлся не ученикомъ и любителемъ, а знатокомъ, спеціалистомъ и творцомъ.

Этотъ необыкновенно красивый человѣкъ, великолѣпно сложенный, обладавшій громадной физической силой, появляется въ обществѣ какъ замѣчательный танцоръ, фехтовальщикъ, наѣздникъ и вмѣстѣ съ тѣмъ какъ музыкантъ, поэтъ, композиторъ и импровизаторъ, а кстати и изобрѣтатель инструментовъ, на которыхъ онъ исполняетъ свои музыкальныя произведенія (24-струнная лира).

Казалось бы и этого достаточно, чтобы заполнить жизнь одного человѣка; но представьте себѣ, что этотъ свѣтскій человѣкъ находитъ время въ тиши кабинета заниматься наукой, и заниматься не какъ многіе свѣтскіе люди отъ нечего дѣлать. Нѣтъ, Леонардо, какъ спеціалистъ, изучаетъ математику, нѣсколько отдѣловъ физики, астрономію и анатомію. И науки эти обязаны Леонардо цѣлымъ рядомъ открытій. Между прочимъ, ему приписываютъ изобрѣтеніе камеры-обскуры и первую мысль о вращеніи земли. Онъ первый со скальпелемъ въ рукѣ сталъ изучать строеніе человѣка и препарировать трупы. Но этихъ, такъ сказать, теоретическихъ занятій наукой было мало Леонардо. Онъ былъ еще изобрѣтателемъ летательныхъ приборовъ, осадныхъ машинъ, былъ инженеромъ, архитекторомъ и скульпторомъ.

Но слава Леонардо на всѣхъ этихъ поприщахъ меркла передъ славой Леонардо-живописца.

Послѣ всего перечисленнаго неудивительно, если я скажу, что среди современниковъ Леонардо пользовался мрачной славой колдуна, и если бы не покровительство сильныхъ міра сего, миланскихъ герцоговъ, французскаго короля и папъ, то ему не избѣжать бы костра, которымъ человѣчество всегда почти отплачивало людямъ, посмѣвшимъ слишкомъ высоко подняться надъ толпою.

Намъ Леонардо да Винчи интересенъ какъ художникъ, и даже менѣе того, только какъ живописецъ. Архитектурные его труды не внесли ничего новаго въ искусство, а изъ скульптуры его ничего до насъ не дошло.

Къ сожалѣнію, и изъ картинъ Леонардо до насъ дошло очень немного. Отъ его знаменитой Тайной вечери, написанной на стѣнѣ трапезной монастыря Маріи делль Грація въ Миланѣ — ничего не осталось, т.-е. на этой стѣнѣ есть дѣйствительно Тайная вечеря, но на всей картинѣ нѣтъ уже ни

одного мазка, положеннаго рукою Леонардо. Все, что вы увидите теперь, дѣло рукъ реставраторовъ. Картина начала портиться вскорѣ послѣ ея окончанія, нѣсколько разъ поправлялась разными малярами, солдаты Наполеона, во время похода, устроили конюшню въ трапезной, гдѣ находится картина, и ввертывали кольца въ площадь картины для привязыванія лошадей.

Къ счастью для насъ, когда еще картина была цѣла, съ нея сдѣланы были гравюры. По нимъ мы можемъ судить до извѣстной степени о композиціи картины, о типахъ изображенныхъ лицъ, о ихъ движеніяхъ, о выраженіи.

Картина скомпанова условно, фонъ еще похожъ на театральную декорацію „комнаты“. Столъ стоитъ прямо, какъ на сценѣ и участники вечера, какъ актеры, сидятъ только съ одной сторны стола и, прежде всего, заботятся о томъ, чтобы не стать къ зрителю спиной и не загородить другъ друга.

Но заглянемъ поглубже въ содержаніе произведенія.

На картинѣ взятъ моментъ, когда Христосъ сказалъ ученикамъ, что одинъ изъ нихъ предастъ его. Всѣ заволновались, большинство повставало со своихъ мѣстъ. Всѣ охвачены одной мыслью, однимъ вопросомъ: кто предатель? Одни горячо спорятъ; другіе, по выраженію лица, стараются въ своей средѣ отыскать злодѣя; третьи, не выдержавъ, бросились къ учителю, прося его открыть страшную тайну.

Чувства, волнующія дѣйствующихъ лицъ картины, выражены съ одинаковой глубиной и мастерствомъ и въ лицахъ, и въ позахъ, и въ движеніяхъ и въ жестикуляціи рукъ.

Пересмотрите все, что было до сихъ поръ сдѣлано въ живописи возрожденія Италіи, и, я думаю, вы не найдете нигдѣ такъ ярко выраженной человѣческой души, такъ сильно сквозящаго въ лицѣ человѣка чувства.

Такихъ же живыхъ людей встрѣчаемъ мы и на другихъ

(къ сожалѣнію, не многихъ) картинахъ Леонардо да Винчи; напримѣръ, въ его „Мадоннѣ въ Гротѣ“ (Лувръ), „Богоматери и св. Аннѣ“ (тамъ же).

Но всего болѣе вызываетъ изумленія, разговоровъ и разсужденій знаменитая Монна Лиза, Джоконда, написанная да Винчи. Надъ этой головой (это просто портретъ) Леонардо работалъ четыре года. Онъ, очевидно, старался до тонкости передать выраженіе дорогого ему лица, со всѣми его индивидуальными особенностями. Получилось удивительно живое по выраженію, но какое-то странное, загадочное лицо, дающее поводъ любителямъ-теоретикамъ пространно разсуждать о томъ, что именно хотѣлъ Леонардо вложить въ эти глаза сфинкса, въ эту таинственную улыбку. (Рис. 52, таб. VI).

(Въ Вѣнѣ въ галереѣ Лихтенштейна есть такая же странная голова съ загадочнымъ выраженіемъ сфинкса. Ее долго считали произведеніемъ Леонардо, но теперь почти доказано, что она принадлежитъ кисти учителя Леонардо — Вероккіо.)

Монна Лиза и двѣ луврскія Мадонны настолько хорошо сохранились, что по поводу ихъ можно говорить и о живописи Леонардо.

Тутъ вмѣсто рѣзко, сухо обведенныхъ контуровъ, раскрашенныхъ ярко и условно оттушеванныхъ, вы видите окутанныя воздухомъ съ теряющимися, какъ въ натурѣ контурами, фигуры. Это, такъ называемое итальянцами, Sfumato было совершенно ново и рѣзко порывало съ традиціонными пріемами живописи.

Въ композиціяхъ Леонардо фигуры связаны въ одно гармоничное цѣлое — и между собой и съ пейзажемъ — фономъ, какъ по пятну, такъ и по содержанію, и по тону.

Но это, создавшее Леонардо да Винчи славу, постоянное желаніе быть изобрѣтателемъ, изслѣдователемъ, во всемъ докапываться до причины, все подводить подъ правила и

законы,—какъ художнику, болѣе принесло ему вреда, чѣмъ пользы. Постоянные опыты съ новоизобрѣтенными красками и пріемами перепортили большую часть картинъ Леонардо.

Онъ и пропорціи человѣческаго тѣла и лица пытался постоянно измѣрить и подвести подъ правила. Подъ правила же и законы подвелъ онъ и композицію.

На всѣхъ картинахъ Леонардо группы фигуръ условно втиснуты въ равнобедренный треугольникъ, въ свою очередь разбитый на второстепенные треугольники. Даже въ большой композиціи Тайной Вечери вся группа вставлена въ рядъ полукруговъ и равнобедренныхъ треугольниковъ.

Эту „пирамидальную" композицію переняли у Леонардо и его послѣдователи (и Рафаэль), и еще лѣтъ 10-15 назадъ въ нашей академіи этотъ способъ компановать картины (исходя не изъ чувства или мысли, а изъ треугольника) считался самымъ лучшимъ, чуть ли не обязательнымъ для художника.

Леонардо, родившійся въ Винчи, близъ Флоренціи, во Флоренціи проводитъ только юность, зрѣлые же года его проходятъ въ Миланѣ. (Туда онъ былъ приглашенъ герцогомъ Людовикомъ Моромъ Сфорца.) Тамъ онъ стоитъ во главѣ миланской школы и миланской академіи.

Миланская школа и до Леонардо имѣла хорошаго мастера, Амброджіо Боргоньоне. Леонардо да Винчи оставилъ миланцамъ своихъ учениковъ: Соларіо, Бельтрафіо, Цезаре Цеста, Гауденціо Феррари, Бернардо Луини. Но все это сравнительно слащавые и манерные подражатели.

Послѣдователь Леонардо безспорно и Содома.

Луини очень популяренъ у широкой публики, благодаря своей сантиментальности.

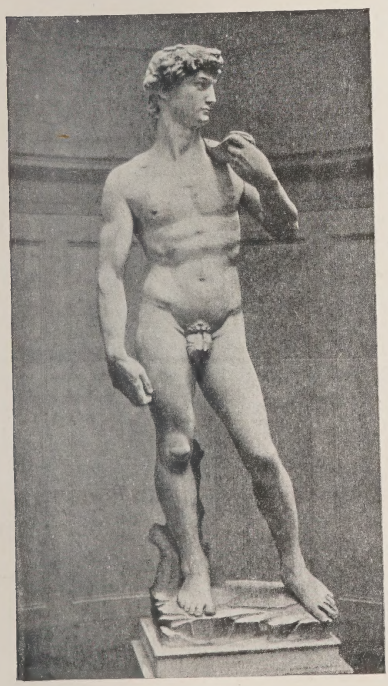
Леонардо кончаетъ свою дѣятельность во Франціи, куда онъ приглашенъ французскимъ королемъ (Франциск I).

Нашъ Эрмитажъ обладаетъ тремя произведеніями, припи-

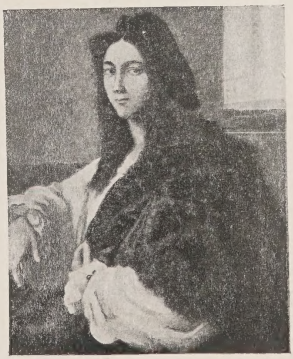
52

56

54



53



55

52. Л. да Винчи. Монна Лиза. Лувръ. 53. Микель Анжело. Давидъ. Флоренція. 54. Микель Анжело. Адамъ съ плафона Сикст. капеллы. 55. Рафаэль. Портретъ. Краковъ, галлер. Чарторійскихъ. 56. Рафаэль. Мадонна въ креслѣ. Питти.

сываемыми Леонардо. Одно изъ нихъ, Мадонна Litta, можетъ быть, начато Леонардо, а окончено однимъ изъ его учениковъ. Другое—Св. Семейство, принадлежитъ, по всей вѣроятности, Цезаре де Цеста. Третье женскій портретъ, повидимому, написано кѣмъ-либо изъ учениковъ Леонардо по его оригинальному рисунку (въ коллекціи герцога Омальскаго).

Микель Анжело.
1475—1564.

Микель Анжело Буонаротти—другая колоссальная фигура, завѣнчавшая зданіе Возрожденія. Это—тоже титанъ, тоже геній! Но въ противоположность красавцу чародѣю Леонардо да Винчи, все покорявшему своимъ дивнымъ талантомъ, это—мрачный, озлобленный, всюду вносящій рознь, ссору и ненависть и вѣчно невыносимо страдающій человѣкъ. Онъ родился некрасивымъ. Юность его омрачена жестокой борьбой съ отцомъ. Поступивъ ученикомъ въ мастерскую Гирляндайо, онъ сейчасъ же ссорится съ учителемъ. Въ ранней молодости онъ въ какой-то ссорѣ оскорбляетъ своего соперника, и тотъ въ дракѣ перешибаетъ ему носъ. Микель Анжело никогда не зналъ женской любви и невыразимо страдалъ отъ этого. Только подъ старость (ему было 60 лѣтъ) жизнь его озарилась дружбой знаменитой Витторіи Колонны. Микель Анжело перессорился со всѣми художниками, между прочимъ и съ Леонардо да Винчи и съ Рафаэлемъ. Онъ никого не признавалъ изъ нихъ и всѣхъ ненавидѣлъ. Другомъ Микель Анжело можно считать Папу Юлія II, похожаго на Микель Анжело по характеру. По его заказу Микель Анжело исполнилъ въ Римѣ большую часть своихъ работъ. Но и съ этимъ своимъ покровителемъ онъ постоянно жестоко ссорился.

Посмотримъ, что же могъ создать этотъ странный человѣкъ?

Какъ большинство художниковъ своей эпохи, Микель Анжело занимается всѣми пластическими искусствами. Какъ архитектору, ему принадлежитъ куполъ собора св. Петра въ Римѣ. Всего больше силы Микель Анжело проявляетъ, какъ скульпторъ: въ этомъ искусствѣ мощный талантъ его выражается всего ярче. Даже въ живописцѣ Микель Анжело вы все время видите скульптора.

На первый поверхностный взглядъ вамъ покажется, что весь интересъ, весь смыслъ творчества Микель Анжело сводится къ изображенію человѣческаго тѣла, сильнаго, мускулистаго, нагого, большею частью, мужского тѣла. Скульптура давала массу темъ для воплощенія этой любви.

Но и въ живописи Микель Анжело почти совершенно уничтожаетъ пейзажъ и всякую тему перевертываетъ такъ, чтобы найти предлогъ изображать нагія тѣла. А гдѣ такъ трактовать сюжетъ нельзя, онъ все же изображаетъ эти нагія тѣла, хотя бы не кстати и не къ мѣсту. Когда Микель Анжело задана была тема битвы (при Арно), онъ вмѣсто битвы изображаетъ эпизодъ, гдѣ группу купающихся солдатъ застаетъ врасплохъ тревога, и они вылѣзаютъ изъ воды и торопятся одѣться. Тутъ тема остроумно измѣнена, чтобы изобразить нѣсколько нагихъ тѣлъ. Но, изображая библейскую сцену, гдѣ Ной, напившись вина и охмѣлѣвъ, лежитъ, забывъ прикрыть свою наготу, Микель Анжело всѣхъ дѣйствующихъ лицъ сцены и сыновей Ноя изображаетъ совершенно голыми, такъ что сцена теряетъ все свое содержаніе.

Въ послѣднемъ живописномъ произведеніи Микель Анжело, его страшномъ судѣ, это свойство его таланта сказалось особенно ярко. Эта картина — цѣлая куча нагихъ тѣлъ во всевозможныхъ поворотахъ и раккурсахъ. Эти тѣла жмутся и

корчатся въ жестокихъ мукахъ. Даже Христосъ на этой картинѣ голый и безбородый съ тѣломъ мускулистаго атлета.

Вы скажете, что подобное одностороннее отношеніе къ искусству, подобныя сцены должны отталкивать. Такъ оно и выходитъ у многочисленныхъ бездарныхъ подражателей Микель Анжело (напримѣръ у разныхъ нѣмецкихъ ложноклассиковъ). Но отъ самого Микель Анжело впечатлѣніе получается совершенно иное! Дѣло въ томъ, что фигуры картинъ Микель Анжело не люди, это образы какихъ-то вѣчно страдающихъ титановъ, это величественные символы великой мятежной души, не находящей нигдѣ себѣ покоя. Эти великаны не простые смертные, это какіе-то сверхчеловѣки, всѣ мысли, чувства и движенія которыхъ прекрасны, и смотрѣть на нихъ нельзя безъ глубокаго восторга.

Въ первыхъ своихъ скульптурныхъ работахъ, какъ въ Pieta, находящейся въ Римѣ, Микель Анжело идетъ по стопамъ Донателло. Онъ—могучій, здоровый, сильно чувствующій реалистъ. Но потомъ характеръ творчества его мѣняется. Можетъ быть на Микель Анжело повліяла группа Лаокоона, котораго при немъ нашли и выкопали изъ земли.

Теперь мы знаемъ, что группа эта принадлежитъ ко времени упадка греческаго искусства. Насъ шокируетъ въ ней театральность, подчеркнутость движенія, аффектировка, нѣкоторая неестественность позъ. Но тогда, только что найденная статуя эта ошеломила всѣхъ видѣвшихъ ее въ первый разъ и лишила ихъ способности критически отнестись къ этому произведенію.

Микель Анжело послѣ знакомства съ Лаокооном отступаетъ отъ натурализма Донателло, и всѣ фигуры его съ тѣхъ поръ становятся сильно, ярко идеализированными. Но, къ счастью, идеализація Микель Анжело не похожа на аффектировку Лаокоона. Микель Анжело становится болѣе субъективнымъ въ своемъ

творчествѣ. Онъ уже стремится не воспроизвести внѣшній міръ, а воплотить въ образахъ свою страдающую душу.

Такимъ отношеніемъ къ дѣлу, такимъ пониманіемъ цѣли творчества Микель Анжело какъ нельзя болѣе подошелъ къ задачамъ современнаго индивидуализма.

Грандіозная фигура Моисея (статуя, изваянная для неоконченной гробницы Юлія II); прекрасный Давидъ „Il Gigante“ во Флоренціи (рис. 53, таб. VI), фигуры на гробницахъ Лоренцо и Джуліано Медичи (тамъ же) — все это не реальные люди, а въ высшей степени субъективные образы. Въ фигурахъ ночи, дня, вечера и утра на гробницахъ Медичи Микель Анжело даже умышленно нарушаетъ анатомическую правильность человѣческаго тѣла, чтобы получить болѣе выраженія (къ чему никогда не прибѣгали античные греки).

Слишкомъ сильные повороты, по сравненію съ движеніемъ живыхъ людей, слишкомъ напряженная мускулатура, слишкомъ большія усилія, совершенно не оправдываемыя цѣлью, черезчуръ рѣзко сокращенныя лицевыя мышцы, дающія выраженіе лицу, невѣроятное титаническое тѣлосложеніе, одинаковое у всѣхъ созданныхъ Микель Анжело людей — все это привлекаетъ насъ у Микель Анжело, какъ необходимое выраженіе его титанической личности. Намъ кажется, что его страсти, его любовь и ненависть, его страданія не укладываются въ обыкновенныя рамки, и ихъ нельзя выразить обыкновенными пріемами, не могутъ вынести ихъ обыкновенные люди.

У послѣдователей и подражателей Микель Анжело его пріемы творчества обращаются въ ненужную утрировку, дѣланность, театральность и ведутъ искусство къ упадку.

Изъ живописныхъ произведеній Микель Анжело величайшее — плафонъ Сикстинской капеллы (въ Ватиканѣ). Получивъ этотъ заказъ, Микель Анжело заперся и одинъ, безъ помощниковъ, исполнилъ свой колоссальный трудъ. Враги Микель Анжело

сулили ему, что онъ не справится съ такой большой живописной задачей, такъ какъ онъ скульпторъ. Но Микель Анжело вышелъ съ честью изъ этого испытанія и его написанный фреской, въ спокойныхъ краскахъ, плафонъ не боится сосѣдства яркихъ масляныхъ картинъ Рафаэля, а по силѣ впечатлѣнія можетъ быть далеко превосходитъ ихъ и глубиною и искренностью.

Центръ плафона занятъ картинами сотворенія міра и человѣка, грѣхопаденія, потопа и другими сценами Ветхаго Завѣта. Вокругъ нихъ — рядъ пророковъ и сивиллъ, а ниже, надъ окнами капеллы — родословная Божьей Матери. Промежутки между отдѣльными картинами заняты декоративными человѣческими фигурами и написанными архитектурными деталями. И въ этомъ произведеніи Микель Анжело всего больше поражаютъ колоссальные, величественные образы прародителей, людей не рожденныхъ женщиной, а созданныхъ самимъ Богомъ (рис. 54, таб. VI); образъ самого Іеговы, движеніемъ десницы прогоняющаго вѣчную тьму и создающаго перваго человѣка, вдохновенныя фигуры пророковъ. Все полно сильнаго выраженія и величаваго движенія.

Рафаэль.
1483—1520.

Если долгая жизнь Микель Анжело представляла тяжелый подвигъ, трудную борьбу за достиженіе высоко-поставленнаго идеала, то короткая жизнь Рафаэля была непрерывнымъ тріумфальнымъ шествіемъ. Если для Микель Анжело каждое его произведеніе стоило нечеловѣческихъ страданій, вся творческая работа Рафаэля была рядомъ удачъ, исторіей побѣдъ и постояннаго успѣха. И если бываютъ только вообще счастливые люди, то Рафаэль — первый изъ нихъ.

Этотъ красивый, мечтательный юноша, съ большими ласковыми глазами и длинными шелковистыми кудрями былъ общимъ любимцемъ, баловнемъ счастья. Его любили женщины за красоту и нѣжность, любили учителя за талантливость и послушаніе, за постоянное стремленіе итти по дорогѣ учителя, любили товарищи за его предупредительность и умѣнье всѣмъ отдать должное.

Боготворили его и заказчики, которымъ Рафаэль всегда умѣлъ угодить. Всѣ его произведенія такъ мягки и закончены. Нигдѣ вы не найдете у этого идеальнаго юноши ни рѣзкости, ни особенно смѣлой новизны, нѣтъ нигдѣ уклоненія ни въ слишкомъ грубый реализмъ, ни въ очень откровенную чувственность, ни въ черезчуръ суровую и скучную религіозность.

Тріумфъ Рафаэля далеко пережилъ его. Его всѣ хвалятъ и теперь. Геніальность его всѣми считается безспорной аксіомой. Его нехотя упоминаютъ даже наши учебники исторіи рядомъ съ изобрѣтателями пороха и разными королями. На поклоненіе Сикстинской Мадоннѣ стекаются паломники со всего свѣта. Да, всѣ превозносятъ Рафаэля, и все же все меньше и меньше встрѣчаешь людей, которые дѣйствительно бы любили этого мастера!

Какъ объяснить такое противорѣчіе? Откуда такое безграничное поклоненіе современниковъ, такое всеобщее признаніе и относительное равнодушіе любителей нашего времени?

Причина такого явленія въ самомъ характерѣ творчества Рафаэля, въ его отношеніи къ своему искусству. Рафаэля нельзя отнести къ разряду тѣхъ подвижниковъ искусства, которые въ тиши мастерской переносили на холстъ свои сокровенныя мечты, которые, забывъ весь міръ, ничего не зная объ ожидающемъ ихъ успѣхѣ или ненависти толпы, не разсуждая о томъ, зачѣмъ, для кого они творятъ, всѣ силы, всю любовь, весь смыслъ жизни вкладывали въ воплo-

щеніе своего идеала. Внѣ этого идеала, внѣ этого стремленія, доставляющаго имъ и великое счастье и великія страданія, для нихъ нѣтъ жизни!

Рафаэля на первыхъ же порахъ его поприща ожидалъ успѣхъ. Успѣхъ этотъ кружитъ ему голову. Слава пьянитъ этого баловня счастья. Для славы, для успѣха большей частью и творитъ этотъ большой художникъ. Въ этомъ, отчасти, его сила, въ томъ же и его слабость.

Этотъ вѣчный ореолъ славы, это всѣми признаваемое величіе заставляло Рафаэля все время заботиться о поддержаніи этой репутаціи, много трудиться и съ громаднымъ напряженіемъ исполнять свои многочисленные заказы. Но, съ другой стороны, это обязательство нравиться и угождать ставило рамки этому великому таланту и не давало ему вполнѣ ярко проявить свою индивидуальность, вполнѣ отдаться своей мечтѣ, не заботясь о впечатлѣніи, какое она произведетъ на толпу. Погоня за успѣхомъ и этого великаго мастера побуждала спускаться до пріемовъ, не много прибавляющихъ теперь къ славѣ знаменитаго живописца.

Средній человѣкъ, человѣкъ толпы, представитель публики, во всѣ времена всегда любитъ въ области искусства то, къ чему привыкъ его глазъ, на чемъ онъ воспитанъ. Всякое сколько-нибудь яркое новаторство, всякое рѣзкое проявленіе индивидуальности, встрѣчается среднимъ человѣкомъ враждебно, по крайней мѣрѣ, до тѣхъ поръ, пока не найдутся люди, которые сумѣютъ объяснить ему значеніе этого новаго, убѣдить его, что и оно достойно уваженія, а не глумленія. Поэтому, самый вѣрный залогъ быстраго успѣха художника—давать обществу то, къ чему оно уже привыкло. Пусть художникъ внесетъ въ свое произведеніе все, что съ дѣтства окружающіе его считали прекраснымъ! Пусть зритель увидитъ въ новомъ произведеніи соединеннымъ воедино все,

что онъ по частямъ любитъ въ произведеніяхъ другихъ, уже составившихъ себѣ славу художниковъ. А если этотъ новый художникъ сумѣетъ еще смягчить, сгладить, исправить въ своемъ произведеніи всѣ шероховатости, всѣ ошибки мастеровъ, которымъ онъ будетъ подражать, ошибки, безъ которыхъ вѣдь не бываетъ самостоятельныхъ произведеній, тогда шумный успѣхъ и слава будутъ ему обезпечены.

Рафаэль отлично понялъ это требованіе „публики“ и съ первыхъ же шаговъ сумѣлъ угодить ей.

Еще совсѣмъ молодымъ человѣкомъ, почти мальчикомъ, 17 лѣтъ, Рафаэль попадаетъ въ мастерскую знаменитаго Перуджино въ качествѣ ученика и помощника. Пинтуриччіо былъ тогда старшимъ ученикомъ (chef d'atelier) у Перуджино. Рафаэль быстро усваиваетъ себѣ манеру обоихъ и пишетъ картины, до крайности повторяющія его новаго учителя (сравнить, хотя бы, „Обрученіе Божіей Матери“ Рафаэля съ картиной Перуджино „Врученіе ключей Петру“). Въ 1504 году Рафаэль переѣзжаетъ во Флоренцію. Тутъ онъ знакомится съ работами Микель Анжело, Леонардо да Винчи, фра Бартоломео и начинаетъ оспаривать у нихъ славу, выбирая изъ ихъ произведеній то, что производило больше впечатлѣнія.

Посмотрите на портретъ Мадалены Строцци Донны (Палаццо Питти). Какое это повтореніе Монны Лизы Леонардо да Винчи.

Во Флоренціи Рафаэль пишетъ рядъ мадоннъ и св. семействъ: знаменитую „Мадонну Грандука“ (Питти), „La Belle Jardinière“ (Лувръ), „Мадонну въ Зелени“ (Вѣна) и др....

Изученіе Леонардо и примѣненіе его принциповъ даже не прикрыто въ большей части этихъ картинъ, составившихъ такую громкую славу ихъ автору.

Въ 1508 г. Папа Юлій II приглашаетъ Рафаэля (25-ти лѣтъ) въ Римъ, гдѣ слава его достигаетъ своего полнаго блеска.

Заказы сыплются на молодого художника со всѣхъ сторонъ, и чуть ли не вся художественная жизнь тогдашняго Рима течетъ подъ руководствомъ Рафаэля.

Самыми знаменитыми работами его въ Римѣ считаются стѣнныя картины въ Ватиканѣ, въ залахъ котораго, по заказу папы Юлія II, Рафаэль пишетъ рядъ огромныхъ картинъ, извѣстныхъ подъ названіемъ Станcовъ. Тамъ находятся: „Споръ о св. причастіи"—группа теологовъ вокругъ алтаря, и надъ ними разверстыя небеса, самъ Богъ и святые его руководятъ диспутомъ—это прославленіе религіи; „Аѳинская школа"—группа философовъ, собравшаяся у входа въ грандіозное зданіе въ стилѣ римскихъ термъ. Эта картина считается прославленіемъ философіи. Юстиніатъ, передающій юристамъ свой кодексъ, олицетворялъ право. Аполлонъ и Муза пѣли гимнъ поэзіи. Тамъ же—сцена пожара въ Борго, св. Петръ, выводимый ангеломъ изъ темницы, и другія сложныя композиціи.

Потомъ Рафаэль съ помощью учениковъ расписываетъ потолки, стѣны и столбы открытыхъ галлерей Ватикана. Это—знаменитыя ложи. Въ нихъ иллюстрирована картинами Библія, и отдѣльныя картины окружены необыкновенно виртуозно скомпанованнымъ орнаментомъ въ стилѣ древне-римской стѣнной живописи.

Эти два цикла сложныхъ большихъ картинъ и составили главную славу Рафаэля. Въ нихъ современники его видѣли глубочайшее содержаніе, такъ какъ по поводу этихъ композицій, гдѣ изображены ряды философовъ, богослововъ и святыхъ можно безъ конца философствовать, сопоставлять разныя философскія системы и богословскія ученія и отыскивать отраженіе ихъ въ картинахъ мастера, который на самомъ дѣлѣ врядъ ли зналъ философскія системы, созданныя изображенными имъ лицами. За эти же сложные сюжеты и теперь поклоняются Рафаэлю и ставятъ его въ примѣръ другимъ „безсодержатель-

нымъ“ художникамъ всѣ тѣ знатоки и критики, которые совершенно равнодушны къ искусству, совершенно не чувствуютъ ни формы, ни красокъ, равнодушно смотрятъ, ничего не понимая въ нихъ, на дѣйствительно глубочайшія творенія художниковъ, мыслителей, но тѣмъ не менѣе считаютъ себя знатоками искусства, потому что они „изучаютъ“ его.

Такіе люди всегда ищутъ въ произведеніи художника сюжета, такъ какъ онъ даетъ просторъ разсуждать о картинѣ, живописи которой они не понимаютъ. Эти люди забываютъ, что они говорятъ не о картинѣ, а только „по поводу“ картины.

По исполненію эти картины опять таки приводили въ восторгъ современниковъ тѣмъ, что въ нихъ они видѣли соединеннымъ все, что они привыкли цѣнить въ произведеніяхъ живописи. Тутъ было, кромѣ знанія природы, — изученіе и Леонардо, и Мазаччіо, и Перуджино, и антиковъ.

Но помимо всего этого Рафаэль является дѣйствительно большимъ мастеромъ. Онъ прекрасный рисовальщикъ, необыкновенно искусный декораторъ. Онъ, точно шутя, покрываетъ огромной красоты композиціями какіе угодно потолки и стѣны. Онъ большой знатокъ человѣческаго лица, о чемъ свидѣтельствуютъ его изумительно тонкіе портреты. (Рис. 55, таб. VI.) Несомнѣнно, Рафаэль во всемъ большой мастеръ, и приходится удивляться, какъ человѣкъ, дожившій только до 37 лѣтъ, могъ исполнить, хотя бы и съ помощью учениковъ, такую массу первоклассныхъ работъ, которыя всѣ почти цѣликомъ дошли до насъ.

Исполняя свои Стансы и Ложи, Рафаэль еще находилъ время и для портретовъ, и для отдѣльныхъ картинъ. Тогда онъ написалъ и знаменитую „Сикстинскую Мадонну“, до сихъ поръ вызывающую всеобщіе восторги и поклоненія.

Однако, при всемъ этомъ, тонкіе цѣнители искусства всегда предпочитаютъ Рафаэлю другихъ великихъ мастеровъ.

Посмотрите, какъ красивы мадонны Рафаэля! Да, но это не та трепетная красота, что кружитъ голову и заставляетъ забывать міръ—красота женщинъ Тиціана. Это не та глубокая, загадочная красота богини Афродиты Милосской. Вы скажете: но вѣдь это—мадонна, красота Тиціана и антиковъ слишкомъ чувственная. Такъ, но вглядитесь поглубже въ рафаэлевскую Мадонну и скажите, есть ли въ ней та глубокая вѣра, тотъ великій религіозный экстазъ дѣйствительно святыхъ лицъ Беато Анжелико; не затемнена ли святость этихъ мадоннъ заботой о внѣшней красивости? Рафаэль большой мастеръ рисунка. Всѣ пе́рсонажи въ его картинахъ проштудированы по натурѣ. Вѣрность рисунка, умѣнье придать фигурамъ движеніе, изумительны. Но поставьте рядомъ съ мягкими рисунками Рафаэля трепетный набросокъ Микель Анжело, и мягкость Рафаэля начинаетъ клониться къ безцвѣтности. О часто дѣлаемомъ сравненіи рисунка Рафаэля съ антиками, я думаю, серіезно говорить не приходится.

Живопись Рафаэля, конечно, гармонична въ краскахъ. Его краски, можетъ быть, дополняютъ форму въ его картинахъ. Но отдѣльно врядъ ли кого особенно плѣнитъ тонъ этихъ ярко-синихъ и малиновыхъ драпировокъ и охристыхъ лицъ. На картинахъ венеціанцевъ, Веласкеза и даже современныхъ французовъ, краски плѣняютъ непосредственно, какъ звуки хорошаго оркестра.

Рафаэль замѣчательный декораторъ. Но у Джіотто и Мазаччіо больше монументальности, а у Веронеза куда богаче красочная симфонія.

Какъ портретистъ, Рафаэль стоитъ очень высоко. Портреты папы Юлія II, Іоанны Арагонской и др. всегда будутъ поражать своей жизненностью. Но... но и въ этой области, какъ и во всѣхъ другихъ, Рафаэль не занимаетъ перваго мѣста, которое должно быть уступлено въ современной

Рафаэлю Италіи — Тиціану, а позже — великому испанцу Валаскезу.

Говоря о Рафаэлѣ, я долженъ указать еще на одну черту его творчества. Вы видите, что до сихъ поръ искусство возрожденія все колеблется между христіанствомъ и язычествомъ. Художники точно не рѣшаются итти по пути, указанному античными мастерами, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, не могутъ помириться съ тѣми рамками, какія ставило искусству католичество. Античная красота, красота нагого, здороваго тѣла не даетъ имъ покоя, и они мечутся между аскетизмомъ и культомъ Венеры. Рафаэль и тутъ сумѣлъ угодить всѣмъ. Ему ставятъ въ заслугу то, что онъ сумѣлъ объединить стили, сумѣлъ помирить христіанское содержаніе съ языческой формой. Находятъ, что мадонны Рафаэля должны вполнѣ удовлетворить самаго религіознаго человѣка и самаго строгаго поклонника античной красоты. (Рис. 56, таб. VI.)

Какъ бы то ни было, этотъ смѣшанный стиль Рафаэля надолго становится символомъ вѣры для всѣхъ художниковъ и знатоковъ. Только въ половинѣ XIX вѣка раздались голоса, усомнившіеся въ благотворности такого смѣшенія и заявившіе громко, что Рафаэль сдѣлалъ первый шагъ къ упадку искусства въ Италіи, лишивъ его самаго главнаго, самаго дорогого качества — искренности.

И мы видимъ, на самомъ дѣлѣ, что искусство на Рафаэлѣ остановилось и послѣ него пошло подъ-гору.

ЛЕКЦІЯ ТРИНАДЦАТАЯ.

Венеціанская школа.

Обособленно отъ разобранныхъ нами группъ художниковъ развивалась на сѣверо-востокѣ Италіи школа венеціанская.

Венеція была поставлена нѣсколько въ иныя условія, чѣмъ Флоренція и Римъ. Венеціанская республика пользовалась большимъ спокойствіемъ, благополучіемъ и богатствомъ и мало страдала отъ междоусобныхъ войнъ. Жизнь этого счастливаго уголка протекала весело и красиво, и художникамъ, искавшимъ красоты, не приходилось обращаться постоянно къ античному міру. Кстати, Венеція была удалена отъ Рима, этого центра античнаго искусства.

Но, взамѣнъ антиковъ, въ Венеціи красовался великолѣпный соборъ св. Марка съ его византійскими мозаиками. Въ нихъ византійскіе художники, казалось, превзошли себя по красотѣ сверкающихъ красокъ, которыми они искупаютъ слабую форму своихъ произведеній. Ничего подобнаго не было передъ глазами флорентійцевъ и римлянъ. Понятно, что художникъ, выросшій вблизи этихъ мозаикъ, и въ своихъ работахъ искалъ тѣхъ же богатыхъ сочетаній. Да и общество, воспитанное на этихъ краскахъ, умѣло разбираться въ нихъ и цѣнить колоритъ въ живописи.

Въ томъ же направленіи вліялъ на искусство и климатъ страны. По сравненію съ остальной, особенно южной Италіей,

этой страной солнца, синяго неба и яркихъ красокъ, Венеція со своими лагунами и каналами представляетъ сырой уголъ, гдѣ чаще небо застилается туманами, гдѣ грубая яркость красокъ смягчена влажной атмосферой, гдѣ колоритъ тоньше, гармоніи музыкальнѣе.

Недавно было сдѣлано наблюденіе, что родина красиваго колорита не югъ, не жаркія континентальныя области съ неизмѣнно сіяющимъ солнцемъ, а туманные уголки приморскихъ странъ. Величайшихъ колористовъ дали міру: туманная Голландія, Японія, сѣверная Франція, Норвегія, Шотландія. Южная Италія, Ривьера, сѣверная Африка не даютъ пищи тонкому колористу.

Сама Венеція, ея площадь и каналы въ колористическомъ отношеніи представляютъ одинъ изъ великолѣпнѣйшихъ въ мірѣ мотивовъ.

Какъ видите, все складывается такъ, чтобы въ искусствѣ Венеціи центръ тяжести былъ перенесенъ съ формы на колоритъ, съ бронзы и мрамора на мозаику и краску. И дѣйствительно, въ Венеціи родились колористы, затмившіе собою все, что было въ области красокъ сдѣлано до нихъ, и до сихъ поръ остающіеся неподражаемыми.

Вѣчнаго противорѣчія между аскетическимъ христіанствомъ и античной красотой венеціанскіе художники, повидимому, не испытывали. Венеція, въ общемъ религіозная, не была подъ гнетомъ духовенства, никто, по крайней мѣрѣ, въ ней не устраивалъ гоненія на красоту формы. И художники могли свободно отдаваться этому стремленію, тѣмъ болѣе, что окружающая ихъ жизнь давала имъ такъ много пищи.

Венеція полна прекрасныхъ построекъ. Были въ ней и талантливые скульпторы. Но живопись венеціанцевъ затмила какъ всѣ другіе отрасли искусства въ самой Венеціи, такъ и многія школы живописи остальной Италіи.

Изъ внѣшнихъ вліяній на венеціанскую школу надо указать только на вліяніе падуанской и ея главы Мантеньи.

Древнѣйшими живописцами венеціанской школы считаютъ семью Виварини, затѣмъ, тоже цѣлую семью, Беллини (отецъ Джакопо и сыновья Джентиле и Джованни).

Наибольшей славой пользуется Джованни Беллини (1430—1516). За свою долгую жизнь этотъ замѣчательный художникъ пережилъ въ своемъ лицѣ цѣлую школу живописи. Его раннія картины похожи на Мантенью. Въ нихъ есть вся сухость и условность примитивовъ. А кончилъ онъ картинами такой изумительной красоты красокъ и формы, такой мастерской техники, что можетъ смѣло стать въ рядъ первоклассныхъ живописцевъ и выдержать сосѣдство даже съ великимъ Тиціаномъ (рис. 57, таб. VII).

Карпаччіо (1460—1522) и Чима Коннегліано (1460—1517) могутъ быть названы венеціанскими примитивами, какъ и Беллини въ первомъ своемъ періодѣ. Но уже современникъ ихъ, ученикъ Беллини, Джорджіоне (1478—1510), умершій раньше своего учителя, представляетъ яркій примѣръ венеціанскаго художника расцвѣта школы. Это уже великій мастеръ кисти, изумительный живописецъ свѣта и женскаго тѣла (рис. 58, таб. VII).

Изъ мастерской Джорджіоне вышелъ и великій Тиціанъ (1490—1575). Имъ были окончены и нѣкоторыя картины Джорджіоне (между прочимъ спящая Венера въ дрезденской галлереѣ).

Тиціанъ унаслѣдовалъ отъ своего учителя его дивный колоритъ, даже превзошелъ его. Разсматривая одну изъ нагихъ фигуръ Тиціана, вы видите, что не женская чувственная красота и не утонченные изгибы линій женскаго тѣла прельщали мастера. Онъ весь ушелъ въ созерцаніе перламутровыхъ переливовъ красокъ, играющихъ на этомъ тѣлѣ. Вы ви-

дите, что краски сами непосредственно вдохновляютъ мастера, что для нихъ онъ забываетъ о рисункѣ фигуры, теряющемъ строгость и становящемся приблизительнымъ, что сюжетъ для него не существуетъ. Онъ упивается гармоніей красокъ, какъ музыкантъ гармоніей звуковъ.

И теперь, когда послѣ долгаго застоя, послѣ блужданій по разнымъ ложнымъ дорогамъ, живопись находитъ свое настоящее назначеніе, свою настоящую исходную точку, секретъ своей дѣйствительной силы,—взоры всѣхъ поклонниковъ живописи обращаются къ этому величайшему живописцу. Такого утонченнѣйшаго наслажденія красочными симфоніями никто не можетъ дать, какъ этотъ богъ живописцевъ.

Въ своихъ большихъ сложныхъ композиціяхъ, во многихъ портретахъ, въ отдѣльныхъ рисункахъ Тиціанъ часто безукоризненъ по формѣ. Гармонію линій и въ композиціяхъ и въ отдѣльныхъ фигурахъ онъ умѣетъ тоже доводить до музыкальности, до изумительной красоты и мощи. (Рис. 59, таб. VII.)

Если про Рафаэля можно было сказать, что ни одна сторона его творчества не доведена до того, чтобы кто-нибудь изъ соперниковъ не побилъ его въ томъ или другомъ, то Тиціанъ, несомнѣнно во всѣхъ сторонахъ живописи далъ образцы никѣмъ не превзойденной высоты.

Я до сихъ поръ, правда, все еще указывалъ на внѣшнюю сторону произведеній этого генія, но то же впечатлѣніе неподражаемой высоты остается и отъ разбора чисто психологическихъ сторонъ его творчества. Общее настроеніе момента въ большихъ картинахъ выражено такъ полно, что ничего отъ нихъ ни убавить, ни къ нимъ придать нельзя. А посмотрите, какая глубина психологическаго анализа въ его портретахъ, несмотря на ихъ большую субъективность, на то, что личность творца ихъ ярко въ нихъ отразилась.

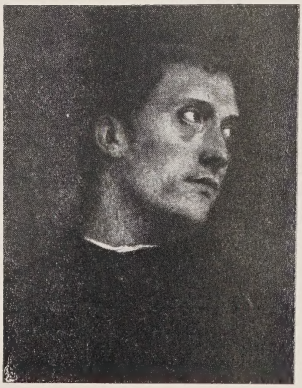
Возьмите теперь картину съ сложной психологической за-

59

60

57

61



58

57. Дж. Беллини. Мадонна. Венеція, Акад. 58. Джорджіоне. Голова изъ „Концерта“. Питти. 59. Тиціанъ. „La Bella“. Питти. 60 Тиціанъ. Христосъ съ динаріемъ. Дрезденъ. 61. П. Веронезъ. Похищеніе Европы (фрагментъ). Дворецъ Дожей.

дачей, хотя бы знаменитаго Христа съ динаріемъ изъ Дрезденской галлереи, и попробуйте найти въ искусствѣ старомъ или современномъ болѣе тонкую экспрессію. Кто написалъ глаза, такъ глубоко смотрящіе въ душу человѣка, такъ ясно разсказывающіе, что они все видятъ, все знаютъ, что происходитъ въ этой душѣ? (Рис. 60, таб. VII).

Такая всесторонность, такая полнота, такая цѣльность художественной личности могли получиться только при сочетаніи природной геніальности и идеальной внѣшней обстановки.

Жизнь великаго венеціанца протекала безъ лишеній, безъ тяжелой борьбы. Этотъ человѣкъ, окруженный всѣмъ, что даетъ счастье, живетъ, прежде всего, для своего искусства. Весь свой глубокій умъ, свое большое образованіе, свой колоссальный талантъ Тиціанъ вложилъ въ искусство, и его дивная, высокая, чистая душа такъ ярко, такъ полно глядитъ съ написанныхъ имъ холстовъ.

Тиціанъ дожилъ до глубокой старости, чуть ни до 90 лѣтъ но талантъ его съ годами не дряхлѣлъ. Его старческія произведенія являются его шедеврами. Рядомъ съ высочайшимъ мастерствомъ въ нихъ сквозитъ колоссальный темпераментъ, котораго такъ трудно ожидать отъ 80-лѣтняго старца.

Изъ современниковъ Тиціана я укажу Пальму Веккіо (1480—1528) и Себастьяно дель Пьомбо (1485—1547). Оба—послѣдователи Джорджіоне. Но дель Пьомбо былъ въ Римѣ и подпалъ подъ вліяніе Рафаэля и Микель Анжело. Его портреты часто смѣшивали съ портретами Рафаэля.

Лоренцо Лотто (1480—1556) болѣе индивидуаленъ. Въ немъ мало жизнерадостности, такъ присущей всѣмъ венеціанцамъ. Онъ кажется меланхоликомъ среди этихъ блестящихъ сангвиниковъ. Иногда онъ болѣе другихъ религіозенъ, а иногда въ его картины закрадывается чувственность.

Это послѣднее свойство, а въ нѣкоторыхъ его картинахъ

и сама живопись — сильно напоминаютъ пармскаго художника Корреджіо, хотя о заимствованіи говорить невозможно, такъ какъ, повидимому, эти художники нигдѣ не встрѣчались.

Живопись Тиціана, построенную, главнымъ образомъ, на музыкѣ красокъ, развивалъ въ этомъ направленіи веронскій художникъ Паоло Кальяри. Онъ извѣстенъ въ исторіи искусства болѣе подъ именемъ Паоло Веронезе (1528—1588). Онъ не уступаетъ Рафаэлю въ легкости, съ которой онъ исполняетъ какого угодно размѣра и сложности композиціи. Онъ играетъ человѣческими фигурами, словно самымъ простымъ орнаментомъ; при этомъ рисунокъ у него безукоризненный, каждая фигура въ отдѣльности представляетъ живого человѣка, а колоритъ Веронеза внѣ Венеціи, можетъ быть, не имѣетъ соперниковъ.

И однако отъ картинъ Веронеза вѣетъ какимъ-то холодкомъ. Вы чувствуете, что и для васъ, для зрителя, фигуры на картинахъ этого мастера тоже только очень красивый орнаментъ. Ни настроенія, ни сильнаго опредѣленнаго чувства, ни мысли не вызываютъ въ васъ эти громадныя расписныя стѣны. Вы видите, что художникъ совершенно равнодушенъ къ содержанію своей картины, и вся забота его сводится къ одной, чисто внѣшней красотѣ. На его громадныхъ композиціяхъ вы обыкновенно и не разберете сразу, бракъ ли это въ Каннѣ Галилейской, современный ли художнику какой-иибудь пиръ у одного изъ венеціанскихъ аристократовъ, или какое-нибудь историческое событіе; тѣмъ болѣе, что художникъ всѣ событія изображаетъ въ современной ему обстановкѣ, всѣмъ дѣйствующимъ лицамъ даетъ типы современниковъ и одѣваетъ ихъ въ ихъ же современные костюмы.

Такое отношеніе къ искусству, уже черезчуръ внѣшнее, которымъ заражены были многіе художники Венеціи, и могло повести его къ упадку. Правда, нѣкоторые куски живописи

Веронеза одной своей изумительной красотой могутъ вполнѣ очаровать любителя живописи. (Рис. 61, таб. VII). Зато не очень чуткихъ къ красотѣ формы и музыкѣ красокъ они не трогаютъ вовсе.

Совсѣмъ другимъ складомъ ума и таланта и другимъ темпераментомъ обладаетъ современникъ Веронеза—Тинторетто (1518—1594.)

Этотъ безпокойный, нервный, страстный человѣкъ вкладываетъ и въ свое искусство всю силу своей любви, всю неудержимость своего темперамента. Онъ творитъ много и быстро, часто очень небрежно рисуя, но всегда глубоко переживая все, что выходитъ изъ-подъ его кисти. Человѣкъ этотъ и къ религіи относится также страстно, и въ его религіозныхъ картинахъ вы видите глубокую убѣжденность, вѣру, доводящую его до экстаза. Онъ съ увлеченіемъ пишетъ подвиги святыхъ, сцены мученичества и т. п.

Въ венеціанской академіи находится его „Чудо св. Марка", эта необыкновенно красивая по краскамъ и полная движенія картина, гдѣ святой стремительно, внизъ головой слетаетъ съ неба, чтобы спасти раба, котораго палачи истязаютъ на глазахъ толпы, съ сладострастіемъ звѣрей любующейся этой отвратительной сценой. (Рис. 62, таб. VIII).

Тинторетто славится тоже своими сильными и правдивыми, вполнѣ реальными портретами. По глубинѣ психологіи, красотѣ композиціи и поэтичности, однако, они далеко уступаютъ портретамъ Тиціана. (Рис. 63, таб. VIII).

Венеціанская школа дольше борется съ упадкомъ, наступившимъ съ половины XVI в. во всей Италіи и еще въ XVIII в. въ Венеціи работалъ великій колористъ и неподражаемый декораторъ Тьеполо (1696—1770.)

Вліяніе венеціанской школы на сосѣдей было громадное. Величайшіе художники XVII в. внимательно изучали Тиціана

и сейчасъ еще можно найти слѣды его вліянія даже въ современномъ французскомъ искусствѣ. И до сихъ поръ Тиціанъ остается недосягаемымъ идеаломъ живописца, а Веронезъ и Тьеполо величайшими декораторами.

Современники Рафаэля.

Отчасти подъ вліяніемъ Венеціи и въ другихъ школахъ Италіи въ XVI вѣкѣ болѣе значенія начинаютъ пріобрѣтать свѣтотѣнь и колоритъ.

Одновременно съ Рафаэлемъ во Флоренціи работаютъ еще два большихъ мастера Фра Бартоломео (1475—1517) и ученикъ его Андреа дель Сарто (1486—1531).

Ихъ можно считать продолжателями Леонардо да Винчи,— не подражателями его, а принявшими его принципы. Но они вносятъ въ искусство болѣе вдумчивое отношеніе къ колориту, чѣмъ было это у раннихъ флорентійцевъ. Исканіемъ красоты свѣтотѣни и красокъ они нѣсколько приближаются къ венеціанцамъ.

Фра Бартоломео, этому большому мастеру безспорно вліявшему и на Рафаэля, ставятъ въ упрекъ только недостаточную жизненность лицъ на его картинахъ.

Дель Сарто не отличается, правда, большой глубиной, но прекрасный рисовальщикъ и мастеръ композиціи, хорошій портретистъ, онъ въ картинахъ своихъ даетъ интересныя лица, какъ голова Божьей Матери на многихъ его святыхъ семействахъ.

Нѣсколько моложе (1502—1572) названныхъ, флорентіецъ Бронзино тоже интересный портретистъ.

Нельзя пропустить еще одного большого художника

пармской школы — Антоніо Аллегри Корреджіо (1494 — 1539), идущаго тоже по стопамъ Леонардо да Винчи и Микель Анжело. Это интересный живописецъ свѣта, передающій его эффекты съ изумительной силой, даже и съ современной точки зрѣнія; художникъ большого темперамента, поражающій смѣлостью композиціи, а по красотѣ колорита близко стоящій къ венеціанцамъ. Онъ часто портилъ свои картины ужъ очень поверхностнымъ, небрежнымъ рисункомъ и черезчуръ ярко сквозящей чувственностью. Напримѣръ, изъ поэтичнаго античнаго миѳа о Ледѣ Корреджіо дѣлаетъ игривую сценку. Эта игривость проскальзываетъ у него, иногда даже въ картинахъ на евангельскія темы. Вы можете увидать въ нихъ ангеловъ, очень двусмысленно улыбающихся зрителю.

Одна изъ картинъ Корреджіо — плафонъ Пармскаго собора, изображающій взятіе на небо Богоматери, былъ прозванъ современниками—рагу изъ лягушекъ. Тамъ, вслѣдъ за Богоматерью, несутся въ небо и святые; и цѣлые ряды обнаженныхъ ногъ какъ будто висятъ съ потолка, перепутываясь съ развѣвающимися драпировками. Эта масса ногъ дѣйствительно нѣсколько напоминаетъ кучу лягушачьихъ ножекъ.

Упадокъ Искусства въ Италіи.

Только что названные мною художники уже являются послѣдными столпами расцвѣта итальянскаго ренессанса.

Къ половинѣ XVI в. уже по всей Италіи ясно и опредѣленно сказывается упадокъ искусства.

Посмотримъ, какія же причины этого упадка и въ чемъ онъ выражается.

Причинъ находятъ много: потеря Италіей самостоятельности, движеніе контръ-реформаціи, наконецъ истощеніе силъ народа, сдѣлавшаго ужъ очень большое напряженіе, въ теченіи двухъ съ половиной вѣковъ доведшее искусство отъ Чимабуэ до Рафаэля. А можетъ быть тутъ отчасти играетъ роль и случайность. Леонардо, Тиціанъ, Рафаэль, Микель Анжело, такія имена насчитываетъ исторія единицами. Столѣтія проходятъ прежде, чѣмъ родится новый геній; а тѣмъ временемъ даже и крупные таланты чувствуютъ себя подавленными ихъ геніальностью и видя всю невозможность подняться до ихъ высоты, начинаютъ итти за ними, не развивая ихъ принципы, а подражая имъ.

Для какого бы то ни было движенія впередъ необходимо, чтобы художники, хотя бы и восторгаясь предшественниками, находили свой идеалъ не вполнѣ воплощеннымъ въ ихъ твореніяхъ; надо, чтобы у художника оставалось желаніе и вѣра въ возможность сказать еще что-нибудь, чего не сказано ранѣе. Если художникъ пришелъ къ заключенію, что его предшественникъ разрѣшилъ всѣ задачи, отвѣтилъ на всѣ запросы, вполнѣ приблизился къ идеалу, то ничего не остается больше, какъ подражать этому предшественнику, повторять, что имъ уже сдѣлано.

Въ такое именно положеніе и попадаетъ въ разбираемую нами эпоху искусство Италіи.

Кромѣ давленія Микель Анжело и другихъ только что отошедшихъ геніевъ, тутъ присоединяется еще давленіе античнаго искусства. Теперь открыта уже масса памятниковъ. Уже собираются большія коллекціи, открываются первые музеи.

Вотъ когда начинается настоящее сильное вліяніе антиковъ и вліяніе, конечно, болѣе пагубное, чѣмъ благотворное.

Во второй половинѣ XVI столѣтія въ Болоньѣ процвѣтаетъ академія искусствъ, основанная братьями Каррачи (Лудвигъ, Августинъ, Аннибалъ, Франциско, Паоло, Антоніо).

Эти художники возвели въ теорію, въ догматъ то, что уже практиковалось въ широкихъ размѣрахъ вокругъ, чему яркій и пагубный примѣръ далъ уже Рафаэль.

По ученію Каррачи для того, чтобы подняться выше другихъ мастеровъ, надо взять отъ каждаго изъ нихъ лучшее и объединить это въ своемъ произведеніи. Это уже вполнѣ сознательный эклектизмъ.

Академія Каррачи была первымъ опытомъ фабрики картинъ, подобнымъ нашимъ академіямъ.

Стараясь брать рисунокъ у Микель Анжело или у античныхъ грековъ, колоритъ у Тиціана, композицію у Рафаэля и т. д. Каррачи (особенно Аннибалъ) невольно все-таки освѣщали свое слѣпленное изъ кусковъ произведеніе свѣтомъ своего большого таланта, и ихъ картины и до сихъ поръ не лишены интереса и значенія. Но менѣе даровитые ученики ихъ, прогремѣвъ при жизни, съ теченіемъ времени становятся никому не интересными, особенно на роднѣ, гдѣ рядомъ съ ихъ компиляціями находятся и оригиналы, откуда они ихъ черпаютъ.

Для сѣверной Европы эти болонцы имѣли кое-какое значеніе. Люди, не видавшіе первоисточниковъ, восхищались и этими копіями и учились на нихъ. Во всѣхъ музеяхъ Европы очень много болонцевъ, и только картины ихъ прототиповъ могутъ разрушить совершенно обаяніе отъ этихъ все же очень мастерскихъ произведеній.

Какъ всѣ художники, замѣнившіе изученіе природы изученіемъ чужого искусства, и болонцы-эклектики скоро впадаютъ въ манерность, аффектированность или сантиментальность.

Изъ этихъ манеристовъ назову, прежде всего, Гвидо Рени (1574—1642).

Онъ, можетъ быть, самый типичный представитель этого направленія и одинъ изъ самыхъ любимыхъ живописцевъ у широкой публики. Его сантиментально-приторная и фальши-

вая голова Христа въ терновомъ вѣнцѣ всѣмъ извѣстна. Въ Крещеніи (Вѣнскій музей)—много мастерства, есть красота, но всѣ лица и тѣла лишены характера, все въ картинѣ кажется подслащеннымъ и прилизаннымъ. „Аврора“ Гвидо Рени уже менѣе сладкая. (Рис. 64, таб. VIII).

Къ этой же группѣ принадлежатъ Доменикино, Альбани, Гверчино. Все это мастера рисунка и кисти. Но мастерство ихъ какое-то бездушное; чувствуется, что они ничего уже не вносятъ въ сокровищницу искусства, повторяютъ то, что уже сказано, говорятъ чужимъ языкомъ. Это направленіе распространилось и дальше, по всей Италіи.

Флоренція дала двухъ братьевъ Аллори и приторнаго Карло Дольчи (опять любимецъ буржуазной публики), Римъ — Сассоферато (1605—1685). Въ Неаполѣ, въ Генуѣ тоже появляются свои школы подражателей. Изъ Неаполя выходитъ знаменитый Сальваторъ Роза (1615—1673). У этого мастера есть своя нотка въ пейзажахъ, въ его освѣщенныхъ луной воинахъ, въ блестящихъ шлемахъ.

Свѣжей струей въ этотъ мертвый міръ подражательности и манерности врывается только грубое, но сильное творчество Караваджіо (1569—1609). Этотъ человѣкъ, вышедшій изъ народа, влилъ немного своей здоровой мужицкой крови въ одряхлѣвшій организмъ итальянскаго искусства. Картины этого мастера — рѣзкій, смѣлый вызовъ всему этому ложному идеализму, всей слащавости болонцевъ. Караваджіо признаетъ только изученіе природы, а не чужихъ произведеній, и любитъ въ природѣ не мягкое и сладкое, а сильное и выразительное. Въ комнату, гдѣ онъ работалъ, онъ пускаетъ свѣтъ черезъ отверстіе въ потолкѣ и до иллюзіи передаетъ эффекты этого рѣзкаго верхняго свѣта съ густыми темными тѣнями.

Вмѣсто прилизанныхъ и идеализированныхъ, сантиментально-улыбающихся мадоннъ и святыхъ, Караваджіо пишетъ окру-

63

62

65

64

62. Тинторетто. Чудо св. Марка. Венеція, Акад. 63. Тинторетто. Портретъ. 64. Гвидо Рени. Аврора. Римъ. 65. Караваджіо. Игроки. Дрезденъ.

жающихъ его людей и не только красивыхъ, но и безобразныхъ. Онъ съ жаромъ и любовью изображаетъ уличныя и кабацкія сцены, игроковъ, пьяницъ и преступниковъ. (Рис. 65, таб. VIII).

Болонцы презирали, конечно, этого смѣлаго новатора, но многіе изъ нихъ подпали подъ вліяніе этой сильной оригинальной личности. Повліялъ онъ и на самихъ Каррачи и на неаполитанца Сальватора Розу. Больше всего подражателямъ Караваджіо мы обязаны привычкой заливать картину коричневыми тѣнями, съ годами обращающиммся въ сплошную, непроглядную коричневую массу. Это тотъ „коричневый соусъ", съ которымъ такъ боролись недавно импрессіонисты.

Но какъ бы то ни было, несмотря на эти отдѣльныя вспышки яркой непосредственной талантливости, искусство Италіи падаетъ. Уже XVII вѣкъ не даетъ ничего выдающагося, и роль руководителя искусствомъ Европы переходитъ изъ рукъ итальянцевъ на сѣверъ: во Францію, Фландрію, Голландію и на западъ — въ Испанію.

Въ Германіи была самостоятельная школа, къ этому времени уже клонившаяся къ упадку.

Объ искусствѣ этихъ сѣверныхъ странъ будемъ говорить въ слѣдующій разъ, а разборъ живописи Италіи пока оставимъ.

ЛЕКЦІЯ ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ.

Архитектура Возрожденія.

Чтобы кончить съ искусствомъ Возрожденія Италіи, я скажу нѣсколько словъ объ архитектурѣ итальянскаго ренессанса.

Основные принципы этой архитектуры можно изложить именно въ нѣсколькихъ словахъ. Подробно разобрать ее было бы очень интересно, но потребовало бы массу времени, такъ какъ первоклассныхъ архитектурныхъ памятниковъ этой эпохи осталось въ Италіи масса. Стиль итальянскаго возрожденія до сихъ поръ изучается во всѣхъ академіяхъ, какъ символъ вѣры архитекторовъ. Проникнувъ въ сосѣднія страны, онъ впиталъ въ себя національные элементы другихъ народовъ и выработался въ ренессансъ французскій, нѣмецкій, испанскій и т. д. и, навѣрное, половина построекъ Европы носитъ на себѣ отпечатки этого стиля, если не можетъ быть причислено цѣликомъ къ произведеніямъ ренессанса.

Основной принципъ архитектуры ренессанса — примѣненіе всѣхъ пріобрѣтеній античной, греческой и римской архитектуры къ современнымъ потребностямъ.

Это не поддѣлка подъ греческіе храмы и римскія общественныя зданія, а стиль, прежде всего, примѣняющійся къ потребностямъ своего народа и времени, но свободно и ши-

роко пользующійся всѣмъ конструктивнымъ и декоративнымъ матеріаломъ, оставленнымъ намъ греками и римлянами.

Итальянцы никогда не любили и не понимали готики. Они безъ труда, безъ борьбы, безъ ломки приняли новый стиль и незамѣтно перешли отъ романскаго, уже заключавшаго много римскихъ элементовъ, къ стилю возрожденія.

Сила архитекторовъ итальянскаго возрожденія въ томъ, что они не были рабами и копіистами, они, совершенно не стѣсняясь, по-своему перефразировали и передѣлывали античныя детали, какъ имъ было нужно, какъ имъ это нравилось. Лучшія постройки ренессанса вполнѣ выражаютъ идеалы своего времени, вполнѣ принадлежатъ своей эпохѣ, а не кажутся пережитками стараго умершаго античнаго міра.

Самые характерные представители итальянской архитектуры XV в.—дворцы и особняки богатыхъ флоренційцевъ и венеціанцевъ. Эти палаццо своимъ наружнымъ видомъ сразу указываютъ на эпоху, къ которой принадлежатъ.

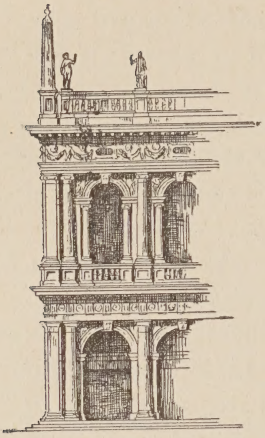
Тогда еще не угасъ обычай среднихъ вѣковъ обращать домъ въ крѣпость. Всѣ эти палаццо снаружи просты, массивны и свободно могли бы выдержать нападеніе толпы при небольшомъ числѣ защитниковъ. Главные разработанные фасады обращены не на улицу, а во дворъ, находящійся внутри зданія, какъ въ домахъ древне-римскихъ. Тамъ мы встрѣчаемъ граціозныя колоннады, поддерживающія ряды арокъ, великолѣпные фонтаны, украшенные скульптурой, богатыя лѣстницы и нарядно-убранныя стѣны.

Въ общественныхъ зданіяхъ и церквахъ, безопасныхъ отъ нападеній, богатое убранство стѣнъ, колоннады, арки и портики переносятся на наружные фасады, а сверху зданіе вѣнчается куполомъ.

Про наиболѣе распространенный типъ церкви въ стилѣ итальянскаго ренессанса кто-то сказалъ, что это Пантеонъ,

поставленный на Парѳенонъ. Правда, низъ такой постройки — перефразировка греческаго храма. Только вмѣсто сплошной колоннады кругомъ съ двумя фронтонами, здѣсь,— большей частью, четыре фронтона, поддержанныхъ колоннами, или два фронтона, но приставленныхъ къ зданію, а не вытекающихъ какъ необходимость изъ его конструкціи. На крышу этой передѣлки античнаго храма нагроможденъ цилиндръ съ окнами, покрытый огромнымъ куполомъ.

Тяжелый барабанъ съ куполомъ, конечно, вызвалъ необходимость внутреннихъ столбовъ, пилоновъ, какъ въ византійскихъ постройкахъ.



66. Библіотека св. Марка въ Венеціи. Сансовино 1536 г.

Сначала эти новыя постройки представляютъ въ своемъ убранствѣ смѣсь романскаго стиля и готики съ античными деталями. И детали эти употребляются скорѣе какъ декорація, не имѣя оправданія въ конструкціи зданія.

Таковы эти флорентійскіе палаццо: Питти (Брунелеско 1445 г.), Рикарди (Мичелоццо 1440), Строцци (Бенедетто де Маяно 1489).

Къ концу XV в. вырабатывается (Браманте въ Римѣ) стиль, продолжающій архитектуру римскую, принявшій и ея принципы, а не только наружную декорацію. Въ этомъ стилѣ начатъ соборъ св. Петра въ Римѣ по проекту Браманте. Къ сожалѣнію, этотъ соборъ строился очень долго, постройка его переходила изъ рукъ въ руки и, въ концѣ концовъ, его сильно изуродовали противъ первоначальнаго проекта.

Библіотека св. Марка въ Венеціи (Сансовино) даетъ образецъ вполнѣ развитого чистаго итальянскаго ренессанса. (Рис. 66).

Микель Анжело переноситъ свою безпокойную фантазію и въ архитектуру и даетъ толчекъ къ образованію стиля „барокко“ (кон. XVI в.), гдѣ строгія и логичныя фигуры ренессанса замѣняются болѣе вычурными, не вытекающими изъ идеи постройки.

Въ XVII в. распространяется стиль іезуитскій, старающійся ослѣпить зрителя богатствомъ и роскошью внутренняго убранства зданія и нагромождающій массу деталей, большей частью не оправдываемыхъ конструкціей.

Прекрасные образцы ренессанса французскаго мы имѣемъ въ западномъ фасадѣ парижскаго Лувра и въ парижскомъ Hotel de Ville.

Грубый и иногда пестрый нѣмецкій ренессансъ оставилъ много примѣровъ въ частныхъ и общественныхъ домахъ новой Германіи.

Отголоски итальянскаго возрожденія есть и у насъ въ Россіи. Исаакіевскій и Казанскій соборы въ Петербургѣ выражены въ стилѣ ренессанса.

ВОЗРОЖДЕНІЕ НА СѢВЕРѢ ЕВРОПЫ.

Приблизительно одновременно съ Италіей началось возрожденіе и въ одномъ уголкѣ сѣверной Европы — во Фландріи. Я уже говорилъ, что мнѣніе, будто, возрожденіе началось въ Италіи и проникло оттуда на сѣверъ — совершенно ложно.

Въ концѣ XIV вѣка во Фландріи и Бургундіи работалъ скульпторъ Клаусъ Слутеръ. Близъ Дижона, въ Шаммолѣ, онъ изваялъ порталъ церкви съ фигурами Божіей Матери и святыхъ и, такъ называемый, колодезь Моисея. Это шестиугольный столбъ съ прислоненными къ нему фигурами пророковъ, увѣнчанный Голгоѳой съ крестомъ. Слутеръ продолжаетъ и

развиваетъ здѣсь традиціи готической скульптуры и доводитъ ее до неподражаемаго совершенства. Особенно поражаетъ мощная фигура Моисея. (Рис. 67, таб. IX).

Все это исполнено несомнѣнно раньше, чѣмъ Гиберти изваялъ двери флорентійскаго Баптистерія.

Моисей Слутера на 100 лѣтъ старше Моисея Микель Анжело.

То же мы видимъ и въ живописи. Въ началѣ XV вѣка во Фландріи появляются образцы живописи, не только не уступающіе итальянскимъ, но въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ даже превосходящіе ихъ.

Изъ многихъ художниковъ, работавшихъ въ эту эпоху во Фландріи, мы остановимся на братьяхъ ванъ-Эйкахъ. Они между прочимъ считаются изобрѣтателями масляной краски. Разсказываютъ даже, что секретъ масляной живописи былъ у ванъ-Эйковъ украденъ итальянцемъ Антонелло да Мессина, привезшимъ эту технику въ Венецію. Это преданіе не вполнѣ соотвѣтствуетъ истинѣ. Масляная краска была извѣстна еще въ XII вѣкѣ. Ею уже давно красили деревянныя статуи. Во всякомъ случаѣ ванъ-Эйки усовершенствовали эту технику и достигли въ ней изумительныхъ результатовъ. Нѣкоторыя картины ванъ-Эйковъ и до сихъ поръ (450 лѣтъ) стоятъ — точно онѣ совсѣмъ недавно написаны. Старшій братъ, Губертъ ванъ-Эйкъ, еще имѣетъ много средневѣкового, готическаго въ своемъ искусствѣ; младшій же, Янъ ванъ-Эйкъ (1385—1441), современникъ Беато Анжелико, даетъ образцы совершенно новаго искусства. (Рис. 68, таб. IX).

Интересно сравнить работы этихъ фламандцевъ съ современными имъ итальянцами. Есть между ними много общаго. Та же аккуратная, вычерченная и подробная живопись, то же отсутствіе воздуха въ картинахъ, та же любовь къ симметричной композиціи, то же изобиліе деталей. Но сразу, при первомъ же сравненіи бросается въ глаза и громадная разница.

Итальянцы гораздо болѣе искусные декораторы. Ничего подобнаго стѣннымъ фрескамъ Джіотто и Мазаччіо мы не найдемъ во Фландріи. Тамъ нѣтъ этой широкой эпической монументальной живописи. Да она и не могла тамъ развиться: въ сѣверныхъ готическихъ церквахъ нѣтъ стѣнъ для нея. (Я уже указывалъ на это явленіе, говоря о развитіи готической скульптуры.) Живопись въ сѣверныхъ готическихъ странахъ поневолѣ обращается къ миніатюрѣ и къ небольшимъ станковымъ картинамъ.

Итальянцы въ своихъ картинахъ всегда остаются болѣе или менѣе идеалистами. Ихъ больше всего занимаютъ то сцены изъ загробнаго міра или разсказы Библіи, которые они никогда не трактуютъ уже очень правдоподобно, то античная миѳологія со всей ея фантастичностью. Наконецъ, одной изъ первыхъ заботъ итальянскаго мастера всегда является исканіе красоты формы.

Фламандцы съ первыхъ же шаговъ показываютъ себя реалистами. Посмотрите, какіе портреты пишетъ Янъ ванъ-Эйкъ. Въ лондонской національной галлереѣ есть портретъ Арнольфини и его жены. Это не только, очевидно, очень похожій портретъ; это портретъ, написанный съ натуры во всѣхъ подробностяхъ, со всей обстановкой и съ довольно большой иллюзіей, о которой не можетъ быть и рѣчи, когда мы разсматриваемъ портретъ итальянской работы даже нѣсколько болѣе поздняго итальянскаго мастера. Фигуры портрета ванъ-Эйка стоятъ въ комнатѣ, освѣщенныя боковымъ комнатнымъ свѣтомъ. Перспектива комнаты вполнѣ реальна, и тщательно, правдиво написаны съ натуры всѣ аксесуары, все находящееся въ комнатѣ. Никакой идеализаціи, никакой погони за красотой формы.

Тотъ же реализмъ вносятъ фламандцы и въ изображаемыя ими библейскія сцены. Онѣ трактуются или прямо съ исто-

рической точки зрѣнія, какъ у Яна ванъ-Эйка, или — какъ простой современный жанръ.

Любовь къ жанру и реальному пейзажу рѣзко отдѣляетъ фламандцевъ отъ итальянцевъ.

Но между Фландріей и Италіей все время существуетъ общеніе и взаимное вліяніе. Можно сказать, что итальянцы вносятъ идеализмъ и фантазію въ сѣверное искусство, а фламандцы указываютъ итальянцамъ, какъ нужно изучать природу.

Въ концѣ концовъ вліяніе Италіи стало страшно давить на сѣверное искусство и обезличивать его. Но, къ счастью, нѣкоторые отдѣльные мастера-фламандцы упорно держались своего стиля и помогли впослѣдствіи развиться въ сосѣдней Голландіи великому реальному голландскому искусству, которое къ XVII вѣку обособляется отъ фламандскаго, въ то время какъ это послѣднее вступаетъ на новую дорогу.

Кромѣ ванъ-Эйковъ я вамъ назову Рожера ванъ-деръ-Вейдена, тонкаго знатока человѣческаго лица, поэтичнаго Гуго ванъ-деръ-Гуса (1400 — 1464), Мемлинга (1435—1495) (рис. 69, таб. IX) и Жерара Давида (1488—1509), соединяющихъ въ себѣ идеалистическій духъ итальянцевъ, любовь къ религіознымъ и отвлеченнымъ сюжетамъ съ реальнымъ знаніемъ человѣческаго лица.

Квентинъ Массейсъ (1466—1530) вполнѣ реальный жанристъ. Онъ пишетъ разныхъ мѣнялъ и сборщиковъ податей, съ любовью передавая ихъ характерныя лица и всю обстановку ихъ лавочекъ и комнатъ.

А въ эпоху всеобщаго увлеченія итальянизмомъ выступаетъ глубочайшій мощный реалистъ — Брюгель старшій или Мужицкій, какъ его звали современники за его пристрастіе къ деревенскимъ сценамъ.

Брюгель идеальный жанристъ, не разсказчикъ анекдотовъ, не фотографъ природы, а настоящій живописецъ окружающей

67

70

69

68

67. К. Слутеръ. Моисей. 68. Я. ванъ-Эйкъ. Снятіе со креста. 69. Мемлингъ. Марія съ Младенцемъ. Вѣна. 70. Брюгель. Портретъ. Вѣна.

его среды. Онъ передаетъ не одну внѣшность, не только красивое или занимательное изъ окружающей жизни, онъ всегда ищетъ психологію момента, настроеніе, душу изображаемой сцены. Это не холодный наблюдатель, а человѣкъ, глубоко любящій и то, что онъ пишетъ, и тѣхъ, кого онъ изображаетъ. Не новость—появленіе въ искусствѣ народныхъ сценъ, деревенскихъ праздниковъ, портретовъ разныхъ лавочниковъ и пьяницъ, но совершенная новость—такое трактованіе ихъ, какъ мы это видѣли у Брюгеля. Большая часть жанристовъ, и раньше Брюгеля жившихъ и его современниковъ и позднѣйшихъ и нынѣшнихъ,—люди такъ называемаго высшаго класса, изображающіе жизнь классовъ низшихъ. Среди художниковъ есть аристократы, для которыхъ представитель низшаго класса, рабочій, крестьянинъ — курьезное, грязное существо, надъ которымъ можно посмѣяться, на котораго можно подивиться, къ которому можно испытывать интересъ или жалость. Есть среди нихъ и такъ называемые народники, идеализирующіе народъ и ставящіе его въ примѣръ развращеннымъ высшимъ классамъ. Первые (аристократы) глумятся надъ народомъ, — вторые говорятъ о немъ неправду. Ни тѣ, ни другіе не знаютъ и не любятъ его. Брюгель, человѣкъ, проникнутый глубокой любовью къ человѣку вообще, тонко чувствующій всѣ проявленія человѣческой личности, является истиннымъ художникомъ-демократомъ въ лучшемъ смыслѣ этого слова. Онъ изображаетъ сцены крестьянской и мѣщанской жизни съ любовью къ изображаемымъ лицамъ, съ глубокимъ знаніемъ народа. (Рис. 70, таб. IX.) Онъ ищетъ красоту, поэзію и смыслъ въ самой народной жизни, а не идеализируетъ ее, не поддѣлываетъ ее подъ красоту жизни богатыхъ классовъ. Изображая пьянаго, Брюгель не заставляетъ человѣка кривляться и смѣшить публику. Вы по выраженію глазъ и губъ видите состояніе человѣка и вовсе не смѣхъ, не глумленіе вызываетъ въ васъ это лицо.

Не прочтете вы въ этомъ лицѣ и нравоученія о вредѣ водки. Это сильный глубокій психологическій этюдъ.

Слѣпые Брюгеля вызываютъ своей простотой больше ужаса, чѣмъ написанная на ту же тему драма Метерлинка.

Въ пейзажѣ Брюгель такъ смѣло выхватываетъ изъ природы куски, такъ характерно располагаетъ линіи, что съ такимъ натурализмомъ мы послѣ долго не встрѣчаемся, до самаго почти конца XIX вѣка. Да и то, такое отношеніе къ композиціи пейзажа Европа заимствовала у японцевъ, а Брюгель оставался забытымъ и не оцѣненнымъ.

Въ картинѣ Столпотворенія, полной настроенія глубокой древности, Брюгель очень близко угадалъ характеръ Вавилонской башни, раскопанной только 300 лѣтъ спустя.

Подъ сильнымъ вліяніемъ Фландріи развивается съ XIV в. искусство въ Франціи. Но французы уже тогда отличались утонченнымъ вкусомъ, всегда сглаживавшимъ фламандскую грубоватость.

Къ концу XIV в. Парижъ является разсадникомъ искусства. Въ XV в. роль примитивовъ во французскомъ искусствѣ играютъ большіе художники, какъ Жанъ Фуке (1415—1485) и потомъ братья Жанъ и Франсуа Клуэ — благородные и тонкіе портретисты.

Традиціи французско-готической скульптуры продолжаютъ вмѣстѣ съ фламандцами и французы: Мишель Коломбъ, Пилонъ, Жанъ Гужонъ, но послѣдній уже подъ сильнымъ вліяніемъ итальянцевъ.

Это итальянское вліяніе страшно мертвитъ французское искусство и къ XVI вѣку оно принимаетъ подражательный, скучный, лишенный индивидуальности характеръ.

ВОЗРОЖДЕНІЕ ВЪ ГЕРМАНІИ.

Если типичной чертой итальянскаго искусства можно считать стремленіе къ отвлеченному идеалу и исканіе красоты, а характернымъ признакомъ нидерландскихъ художниковъ — исканіе правды, то отличить германскаго художника можно по стремленію его выразить характеръ, вовсе не заботясь о томъ, красиво или нѣтъ передана сцена или отдѣльная фигура. Человѣка, видящаго въ первый разъ нѣмецкую средневѣковую живопись, она поражаетъ своею уродливостью. Человѣческія фигуры кривляются, принимая самыя невѣроятныя позы; уродливыя лица, безобразное тѣлосложеніе рѣжутъ глазъ.

Только, повидимому, подъ вліяніемъ сосѣдей пробуждается у нѣмцевъ иногда желаніе дать что-нибудь красивое или поэтичное.

Въ этой своеобразной живописи тоже возникаютъ отдѣльныя школы, которыхъ мы, однако, разбирать не будемъ.

Я укажу только на отдѣльныхъ мастеровъ — Стефана Лохнера, работавшаго въ половинѣ XV вѣка въ Кёльнѣ, Шонгауэра въ Швабіи, Вольгемута въ Нюрнбергѣ.

Но ко времени расцвѣта Возрожденія въ Италіи, къ началу XVI в. и въ Германіи выдѣляются такіе большіе художники, какъ Альбрехтъ Дюреръ (1471—1528), Гансъ Гольбейнъ младшій (1497—1543), Лука Кранахъ (1472—1553).

Эти художники выросли подъ сильнымъ вліяніемъ Италіи, но сохранили свои національныя черты.

Дюреръ два раза путешествуетъ въ Венецію и разъ въ Нидерланды. Работаетъ же онъ почти все время въ Нюрнбергѣ. Дюреръ столько же мыслитель и философъ, сколько художникъ (это, въ сущности, типичная германская черта). Въ Нюрнбергѣ, этомъ центрѣ гуманизма, онъ вращается въ кругу

гуманистовъ и раздѣляетъ ихъ ученые и литературные труды. Для выраженія своихъ мыслей Дюреръ чаще прибѣгаетъ къ гравюрѣ, къ рѣзцу, чѣмъ къ кисти, тѣмъ болѣе, что краски немного прибавили бы къ содержанію этихъ гравюръ, лишивъ ихъ простоты, ясности и удобства распространенія. Дюреръ оставилъ массу рисунковъ, гравюръ, иллюстрацій, глубоко прочувствованныхъ, продуманныхъ и строго и мастерски исполненныхъ. (Рис. 71, таб. X.)

Мастерство исполненія не отдаляетъ Дюрера отъ его школы; стиль его гравюръ остается чисто нѣмецкимъ.

Изъ Венеціи Дюреръ не привезъ увлеченія красками и декоративностью и стремленія къ идеальной красотѣ. Отдаваясь въ гравюрахъ своихъ самымъ отвлеченнымъ и фантастическимъ образамъ, онъ въ живописи остается большею частью реалистомъ, и лучшія его произведенія — портреты. Они прекрасны не красотой колорита и формы, а своимъ содержаніемъ, своей внутренней красотой, умѣньемъ художника заглянуть въ душу оригинала. (Рис. 72, таб. X.)

Гансъ Гольбейнъ младшій, сынъ Ганса Гольбейна старшаго, большого живописца, умершаго въ 1518 г. еще больше Дюрера путешествовалъ, и именно изученіемъ мастеровъ другихъ странъ объясняется его нѣсколько исключительное положеніе среди германскихъ художниковъ. У Гольбейна изумительное мастерство рисунка, но уже направленное не только на характерное, а чаще именно на изящное. (рис. 73, таб. X.) Его портреты и рисованные и живописные, уступая Дюреру по глубинѣ, превосходятъ его мастерствомъ кисти и исключительно красиво скомпанованы и нарисованы. (Рис. 74, таб. X.)

Лука Кранахъ — гораздо болѣе нѣмецъ, чѣмъ его два великихъ современника.

Въ своихъ лучшихъ продуманныхъ, серьезныхъ произведе-

ніяхъ Кранахъ является большимъ портретистомъ и поэтомъ (хотя и лучшія его вещи страдаютъ отсутствіемъ вкуса). Къ сожалѣнію только этотъ мастеръ оставилъ массу заказныхъ, повидимому, вещей со всѣми недостатками средневѣковой германской живописи. Уродливый рисунокъ, особенно женскихъ нагихъ фигуръ, которыя, какъ нарочно, Кранахъ очень любилъ помѣщать на своихъ картинахъ, можетъ вызвать иногда прямотаки отвращеніе, а иногда производитъ впечатлѣніе совершенно неумѣстнаго комизма, какой-то неостроумной каррикатуры. (Рис. 75, таб. X.)

Въ Карлсруэ находится „Судъ Париса“ Кранаха. Подъ деревомъ сидитъ Парисъ, толстый, немолодой, безобразный нѣмецъ, одѣтый съ ногъ до головы въ латы. Передъ нимъ съ улыбкой кривляются три голыя красавицы. Но что же это за красавицы! Парисъ навѣрно не видѣлъ никогда такихъ. Одна изъ нихъ голая, но въ шляпѣ; двѣ другія носятъ современныя Кранаху прически и золотыя украшенія. Въ этомъ родѣ и многія другія картины Кранаха.

Вспомнимъ еще нѣмца Альбрехта Альтдорфера (1488 — 1538). Это тонкій поэтъ германскихъ лѣсовъ, населявшій ихъ сатирами и другими миѳологическими и сказочными существами. Въ этомъ одухотвореніи неодушевленной природы Альтдорферъ является предшественникомъ Бёклина. Въ томъ же духѣ Грюневальдъ.

Къ концу XVI в. во всей Германіи искусство клонится къ упадку. Оно проснется только черезъ 300 лѣтъ.

ЛЕКЦІЯ ПЯТНАДЦАТАЯ.

Голландія XVII в.

Къ началу XVII вѣка общая картина положенія искусства въ Европѣ представляется въ слѣдующемъ видѣ:

Въ Италіи — полный упадокъ, тамъ работаютъ эклектики и манеристы. Въ Германіи — искусство почти отсутствуетъ. Франція — подъ сильнымъ давленіемъ Италіи, но Италіи упадочной. Зато во Фландріи и Голландіи искусство въ XVII в. расцвѣтаетъ пышнымъ цвѣтомъ.

И на западѣ, въ Испаніи, вырастаетъ школа, чуть не затмившая собой всѣхъ современниковъ.

Вліяніе итальянцевъ Возрожденія сказывается и на этихъ школахъ. И фламандцы и испанцы ѣздятъ учиться въ Италію. Но сами итальянцы уже не могутъ создать ничего равнаго произведеніямъ этихъ новыхъ художниковъ.

Мы послѣдовательно и разберемъ школы: фламандскую и голландскую въ XVII в., потомъ испанскую и, наконецъ, французскую.

Въ искусствѣ Нидерландовъ въ XVII в. происходитъ замѣтный переворотъ. Голландія продолжаетъ традиціи реальнаго жанроваго и пейзажнаго искусства Фландріи. Изъ среды же фламандцевъ выходятъ мощные, энергичные, блестящіе и безпокойные художники, мало напоминающіе фламандскихъ примитивовъ, ванъ-Эйковъ и т. п. и фламандцевъ XVI в.

Попробую объяснить этотъ переворотъ, вникнуть въ факты исторіи, освѣщающіе это положеніе искусства.

Въ послѣдней четверти XVI в. (1579 г. Утрехтская унія) Голландія освобождается отъ испанскаго владычества и образуетъ союзную республику.

Въ XVII в. республика эта процвѣтаетъ, пользуется громаднымъ матеріальнымъ довольствомъ и спокойствіемъ. Она пріобрѣтаетъ богатыя колоніи (какъ Ява), ведетъ громадную всемірную торговлю и считается первой морской державой. Не отвлекаемыя на борьбу политическую и на трудную борьбу за существованіе, силы народа обращаются на служеніе искусству. Врядъ ли когда-нибудь и гдѣ-нибудь живопись имѣла такую массу любителей, цѣнителей и заказчиковъ, какъ въ XVII в. въ Голландіи. Спросъ на картины былъ такъ великъ, что художники могли расплачиваться за всѣ свои потребности своими произведеніями.

Вы сейчасъ увидите, что направленіе и характеръ искусства въ этой новой республикѣ должны были быть и были совсѣмъ не похожими на то, что мы видимъ въ Италіи. Голландія къ XVII в. вся была протестантской, несмотря на то, что Испанія во время своего владычества употребляла всѣ усилія для защиты католичества и борьбы съ новымъ ученіемъ. Эта новая религія не нуждалась въ пышныхъ стѣнныхъ картинахъ для церквей, въ изображеніи святыхъ и ихъ подвиговъ. Съ другой стороны, протестантство требовало строгихъ нравовъ и не поощряло разныхъ чувственныхъ миѳологическихъ картинъ. Судьбами страны распоряжаются не папы, не короли и князья, не аристократія, а горожане, бюргеры. Теперь они являются заказчиками, къ ихъ вкусамъ долженъ примѣняться художникъ, если онъ хочетъ быть понятымъ, да и самъ онъ воспитывается въ ихъ средѣ, проникаясь ихъ вкусами. Эти бюргеры не имѣли, очевидно, никакой потребности

ни въ большихъ библейскихъ, ни тѣмъ болѣе въ миѳологическихъ картинахъ. О миѳологіи они не имѣли никакого понятія, и вкусъ ихъ воспитанъ не на античномъ искусствѣ.

Народъ въ Голландіи красотой не отличался. Римъ былъ далеко, а подъ рукой антиковъ не было. Сѣверный костюмъ скрывалъ формы человѣка. Любовь къ пластикѣ, къ красотѣ нагого тѣла не могла выработаться и мы видимъ, что скульптура въ Голландіи почти отсутствуетъ, архитектура очень скромна, и всѣ силы художниковъ ушли въ живопись; но въ живопись не миѳологическую, не въ религіозную, не въ изображеніе нагого тѣла и красиваго человѣка. Жанръ, пейзажъ и портретъ—почти единственное содержаніе искусства Голландіи этой эпохи.

Но очень ошибется тотъ, кто подумаетъ, что жанръ голландцевъ XVII в. напоминаетъ нѣмецкихъ мѣщанскихъ жанристовъ (и ихъ русскихъ подражателей), гдѣ весь интересъ картины въ сюжетѣ, и гдѣ живопись въ сущности отсутствуетъ.

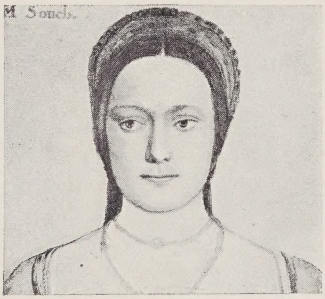
Нѣтъ, голландцы стояли выше этого. Они не дѣлали изъ своего искусства учебниковъ морали, они не разсказывали анекдотовъ. Ихъ живопись полна красоты и выраженія, а иногда и глубокой поэзіи. Только эту красоту голландскій художникъ ищетъ не въ античномъ и отвлеченномъ мірѣ, а въ своей семьѣ, въ своемъ городѣ, въ окружающей его жизни, въ его родномъ пейзажѣ.

Природа Голландіи, плоская и мало интересная по формѣ, отличается тонкимъ колоритомъ приморскихъ сѣверныхъ странъ и помогла выработаться живописцамъ-колористамъ, понявшимъ всю поэзію солнечнаго луча, скользнувшаго черезъ окно въ комнату, влажнаго сѣраго неба, туманныхъ далей.

Художники начинаютъ цѣнить все богатство матеріала, которое имъ представляетъ эта сѣверная природа. Появляются картины морскихъ бурь съ борющимися съ ними кораблями,

71

72



73

75

74

71. Дюреръ. Гравюра изъ „Откр. Св. Іоанна". 72. Дюреръ. Портретъ (Яковъ Муфель). Берлинъ. 73. Гольбейнъ мл. Молодая англичанка. (Сангвина). Виндзоръ. 74. Гольбейнъ мл. Портретъ (Амбр. Амербахъ). Базель. 75. Кранахъ. Венера. Франкфуртъ на М.

и рядомъ зеленые берега съ мирно пасущимся на нихъ стадомъ. И животныя начинаютъ интересовать художниковъ до того, что нѣкоторые изъ нихъ цѣликомъ посвящаютъ себя изученію этихъ друзей человѣка.

Но врядъ ли какая-нибудь отрасль живописи нашла себѣ такое широкое приложеніе въ Голландіи XVII в., какъ портретъ. Заказывать свои портреты вошло въ обычай голландскихъ бюргеровъ, и художники всегда находятъ заказы на этотъ родъ живописи. Заказываютъ портреты не только отдѣльныя лица и семьи, требуя, чтобы всѣ члены семьи были изображены вмѣстѣ на одномъ полотнѣ, но даже общественныя группы, гильдіи и корпораціи. Остался цѣлый рядъ портретовъ гильдій стрѣлковъ (этихъ обществъ, поставлявшихъ во время войны за освобожденіе борцовъ за свободу родины), изображенныхъ за пирушкой или на парадѣ, группъ суконныхъ или другихъ фабрикантовъ, профессоровъ со своей аудиторіей и т. п. Для всѣхъ этихъ отдѣловъ реальной живописи уже были выработаны образцы во Фландріи XVI в. Голландцамъ республики оставалось только продолжать наслѣдіе своихъ сосѣдей.

Вообще вы видите, что голландское искусство XVII в., вскормленное не аристократіей, а буржуазіей, вырабатываетъ всѣ типы современнаго буржуазнаго искусства. Можетъ быть, именно уже слишкомъ большое угодничество передъ вкусами мѣщанской толпы и приводитъ впослѣдствіи искусство голландцевъ къ упадку.

Изъ всей массы голландскихъ художниковъ выдѣляется и затмеваетъ ихъ своимъ ослѣпительнымъ свѣтомъ великій геній Рембрандта.

Рембрандтъ ванъ-Ринъ, сынъ мельника, родился въ 1606 г. въ Лейденѣ, а работалъ почти всю жизнь въ Амстердамѣ. Изъ его біографіи намъ интересны слѣдующіе факты: 1) Рембрандтъ очень недолго учился у малоизвѣстнаго художника

Ластмана. Настоящей школой Рембрандта была сама природа, которую онъ изучалъ со страшнымъ упорствомъ всю свою довольно долгую жизнь. 2) Рембрандтъ до 50-ти лѣтъ жилъ довольно обезпеченно, не нуждаясь въ погонѣ за заработкомъ и это позволяло ему работать то, что онъ хотѣлъ, и такъ, какъ онъ хотѣлъ. 3) Семейная жизнь Рембрандта протекала, очевидно, счастливо. Оставшіеся многочисленные портреты его старушки матери, жены его Саскіи и сына Тита написаны съ нескрываемой любовью и нѣжностью. Однимъ словомъ, этотъ великій талантъ развивался на полной свободѣ, въ рѣдко благопріятной обстановкѣ. Когда Рембрандтъ потерялъ жену и матеріально разорился, его талантъ уже вполнѣ опредѣлился и на творчествѣ его это несчастье не оставило замѣтныхъ слѣдовъ.

Рембрандтъ писалъ и дѣлалъ офорты на всевозможныя темы: историческія, библейскія, жанровыя, миѳологическія. Но всего больше онъ оставилъ портретовъ.

Библейскія картины Рембрандтъ трактуетъ, какъ современный ему жанръ. Библія даетъ только сюжетъ, не играющій большой роли въ картинахъ Рембрандта. Эрмитажное снятіе со креста происходитъ среди голландцевъ. Некрасивыя приземистыя фигуры, типичныя голландскія лица и голландскій костюмъ. Вся сцена, до громадной иллюзіи, написана чуть не прямо съ натуры и кажется происходящей въ Голландіи во времена Рембрандта. Такое отношеніе къ дѣлу, съ точки зрѣнія нашихъ современныхъ натуралистовъ, является абсурдомъ. Когда въ XIX в. Жанъ Беро написалъ распятіе происходящимъ точно на Монмартрѣ въ Парижѣ, Лермитъ — Христа въ домѣ у французскаго рабочаго, а Фрицъ фонъ-Уде, этотъ глубокій, талантливый художникъ-мыслитель, окружилъ на своихъ картинахъ Христа современными художнику нѣмцами,—эти господа, а съ ними и вся публика, окрестили этихъ художниковъ декадентами и ломаками. По теоріи натуралистовъ надо

возсоздать типы людей, живших во времена Христа въ Палестинѣ, и съ фотографической точностью передать всю обстановку этой эпохи.

Кто правъ въ этомъ спорѣ, предоставляю вамъ рѣшить самимъ. А чтобы помочь вамъ разобраться, я укажу мотивы, на основаніи которыхъ современные художники идутъ иногда по стопамъ Рембрандта, а не слѣдуютъ теоріи натуралистовъ.

Рембрандтъ и не могъ поступить иначе. Тогда археологіи, какъ науки, не существовало, и современники Рембрандта, читая библію, очевидно, и представляли себѣ библейскія сцены происходящими въ той обстановкѣ, которую одну только они и знали. Вѣдь и итальянцы Возрожденія помѣщали постоянно Христа и даже ветхозавѣтныхъ лицъ въ современную художнику среду. Но тамъ это не такъ казалось страннымъ, потому что картины итальянцевъ все же производятъ впечатлѣніе идеализированныхъ, не реальныхъ. Рембрандтъ же со своей ужъ очень правдивой живописью прямо переноситъ насъ въ его время и намъ всегда странно видѣть Христа, попавшаго къ голландцамъ XVII в.

Рембрандтъ даже дѣлалъ попытки отыскать древне-еврейскіе костюмы. Единственное, что онъ могъ сдѣлать въ этомъ направленіи,— обратиться къ амстердамскимъ евреямъ, свято хранившимъ свою старину и преданія. Отъ этихъ-то евреевъ Рембрандтъ и получилъ тѣ странные костюмы, въ которые онъ иногда наряжаетъ героевъ библіи, эти турецкія чалмы и какіе-то восточные халаты. Когда-то и гдѣ-то (вѣроятно, въ Испаніи во времена мавровъ) евреи носили нѣчто подобное, но, конечно, не во времена Христа; эти костюмы сохранились у амстердамскихъ антикваріевъ и служили Рембрандту моделями.

Въ XIX вѣкѣ художники получили возможность доподлинно знать, во что одѣвались евреи при Христѣ и какова была то-

гда обстановка. И все это теперь воспроизводится съ точностью. Но вотъ въ чемъ разница: современные натуралисты наряжаютъ натурщиковъ въ сшитые для нихъ костюмы (или въ костюмы, пролежавшіе столѣтія въ сундукахъ) и сочиняютъ свои картины додумываясь и догадываясь, а Рембрандтъ изучалъ окружавшихъ его живыхъ людей цѣликомъ въ ихъ обстановкѣ и наблюдалъ на ихъ лицахъ живую экспрессію. Согласитесь, что подмѣтить живое выраженіе на лицѣ своей матери и передать его — болѣе достижимая задача, чѣмъ придать выраженіе сочиненному по догадкамъ лицу.

Въ результатѣ мы и видимъ у всѣхъ натуралистовъ XIX в. на ихъ библейскихъ картинахъ вѣрную археологически обстановку и ряженыхъ натурщиковъ, статистовъ, или гримированныхъ актеровъ, разыгрывающихъ библейскую сцену, а у Рембрандта, хотя и не древнихъ евреевъ, а голландцевъ XVII вѣка, но дѣйствительно переживающихъ всю изображенную драму.

Такъ же, какъ библейскія, Рембрандтъ трактуетъ и историческія темы, сводя ихъ къ жанру и портрету. Портретъ, вотъ любимая тема Рембрандта. Но все — и библейскія, и историческія картины, и портреты, Рембрандтъ пишетъ такъ, что вы, подходя къ картинѣ, прежде всего видите его самого, чувствуете его душу. Еще не понявъ сюжета, вы остановитесь, прикованные могучимъ лучомъ какого-то собственнаго, рембрандтовскаго свѣта, пронизывающаго полотно картины; васъ захватитъ необыкновенная игра свѣтотѣни, неподражаемая глубина тона, а вглядѣвшись въ лица, изображенныя на картинѣ, вы почувствуете всю красоту этой свѣтлой души, ту сильную любовь къ человѣчеству и къ каждому отдѣльному человѣку, которой проникнуты всѣ творенія этого дивнаго мастера.

Вспомните, всѣ художники, о которыхъ до сихъ поръ шла рѣчь, творятъ, большею частью, по заказу; они расписываютъ церкви, пишутъ портреты и образа. (Одинъ Тиціанъ предста-

вляетъ, какъ будто, исключеніе.) Рембрандтъ имѣлъ возможность много работать для себя, не стѣсняясь тѣмъ, что современники не понимали его. Онъ изливалъ свою душу въ своихъ твореніяхъ, такъ какъ душа эта искала выхода. Онъ отдавался тому, что любилъ; изучалъ свой лучъ свѣта, упивался музыкой своихъ глубокихъ, звенящихъ красокъ, низкими аккордами своихъ прозрачныхъ тѣней. Въ этомъ отношеніи Рембрандтъ является художникомъ вполнѣ современнымъ, требующимъ для себя полной свободы, полной возможности высказываться, не справляясь съ тѣмъ, нравится или нѣтъ окружающимъ то, что онъ говоритъ.

Для выраженія своей души Рембрандтъ не нуждался въ сложныхъ сюжетахъ. Онъ десятки разъ пишетъ самого себя и каждый разъ съ новымъ интересомъ (рис. 76, таб. XI). Для своихъ, не заказныхъ, портретовъ онъ не выбираетъ красивыя лица, онъ и въ некрасивомъ человѣкѣ умѣетъ найти красоту и освѣтить его изображеніе отраженіемъ красоты собственной души. Онъ, очевидно, даже больше любилъ писать бѣдныхъ, маленькихъ людей. Онъ больше вкладывалъ души въ этюдъ стараго еврея, чѣмъ въ портреты богатыхъ суконныхъ фабрикантовъ. А портретовъ красивыхъ женщинъ Рембрандтъ вовсе не оставилъ. Онъ, повидимому, вполнѣ равнодушенъ къ физической красотѣ человѣка, и его нагія женщины прямо даже шокируютъ насъ своимъ безобразіемъ. Это живописецъ человѣческой души, свѣта и красокъ.

Съ технической стороны живопись Рембрандта неподражаема. Первые его портреты еще нѣсколько жестки, но чѣмъ дальше, тѣмъ онъ становится виртуознѣе.

Самые утонченные, едва уловимые переходы свѣта и тѣни, онъ получаетъ такимъ изумительнымъ смѣлымъ мазкомъ, равный которому можно найти развѣ только у его современника, испанца Веласкеза (рис. 77, таб. XI).

Интересно, что Рембрандтъ варьируетъ технику примѣнительно къ сюжету; его мазокъ, отрывистый и твердый въ головѣ старика, на портретѣ молодой женщины становится мягкимъ и нѣжнымъ.

Великая фигура Рембрандта не имѣла и не имѣетъ соперниковъ, но онъ окруженъ былъ рядомъ большихъ мастеровъ, по частямъ, по крайней мѣрѣ, раздѣлявшихъ его славу. Умеръ Рембрандтъ въ 1669 г.

Францъ Гальсъ (1584—1640) одинъ изъ величайшихъ портретистовъ міра. Онъ не имѣетъ того музыкальнаго чарующаго насъ золотистаго рембрандтовскаго тона, краски его суше, но его серебристая гамма очень гармонична.

Гальсъ не поражаетъ насъ глубиной выраженія, но зато какой веселый смѣхъ звучитъ на его картинахъ. Такъ изображать смѣющееся лицо никто не умѣетъ. По виртуозности мазка Гальсъ немного уступаетъ Рембрандту, и его техника намъ кажется какъ то еще болѣе современной (можетъ быть, потому, что у него краски масляныя, а у Рембрандта лаковыя) (рис. 78, таб. XI).

Въ одно время съ Рембрандтомъ работаютъ ванъ-деръ Гельстъ (1613—1670) прекрасный портретистъ въ стилѣ Рембрандта. Терборхъ (1608—1681) не такой сильный темпераментъ, какъ Рембрандтъ и Гальсъ, зато спокойный, тихій поэтъ, ищущій и въ природѣ тонкихъ переливовъ красокъ, поэтичнаго момента.

Одна изъ лучшихъ картинъ Терборха, „Концертъ“,— въ берлинскомъ музеѣ. Мы имѣемъ прекрасную картину Терборха въ Эрмитажѣ и отличный оригиналъ въ Москвѣ въ Румянцевскомъ музеѣ. Хорошъ очень портретъ Терборха въ галлереѣ кн. Кудашева въ Петербургѣ (рис. 79, таб. XI).

Назову я еще Питера де-Гога (1630—1677) и Вермеера Дельфтскаго (1632—1675). Оба—живописцы ин-

терьеровъ, безподобно умѣвшіе передавать свѣтъ, даже солнечный, ворвавшійся въ комнату (рис. 80, таб. XI).

Пользуются большой славой также Адріанъ Бруверъ, ванъ-Остаде и болѣе молодые Габріель Метсу, Жираръ Доу, Мьерисъ и др. Все это мелкіе жанристы, по временамъ начавшіе впадать то въ анекдотъ, то въ погоню за иллюзіей, за обманомъ.

Пейзажъ, до сихъ поръ чаще еще появлявшійся, какъ фонъ, чѣмъ какъ отдѣльное произведеніе, голландцы начинаютъ разрабатывать самостоятельно.

Нашъ Эрмитажъ гордится нѣсколькими прекрасными пейзажами Рюисдаля (1625—1682).

Насъ они не вполнѣ удовлетворяютъ. Мы не видимъ въ нихъ настоящаго солнечнаго свѣта, правдиваго рисунка дерева. Но настроеніе въ этихъ пейзажахъ несомнѣнное, а о красотѣ красокъ трудно судить, такъ какъ онѣ очень поблекли и почернѣли (рис. 81, таб. XI).

Гоббема болѣе естественно компануетъ свои пейзажи. Они производятъ впечатлѣніе подмѣченныхъ въ природѣ мотивовъ, тогда какъ Рюисдаль всегда кажется сочиненнымъ.

Изъ живописцевъ животныхъ я назову Поттера и Кюипа и плодовитаго баталиста Вувермана.

Къ этимъ можно прибавить еще цѣлый рядъ именъ талантливыхъ мастеровъ портрета, жанра, пейзажа и мертвой натуры.

Къ концу вѣка уже это великое голландское искусство мельчаетъ и выдыхается, и съ тѣхъ поръ Голландія не произвела ни одного мастера, равнаго своимъ великимъ художникамъ XVII вѣка.

ЛЕКЦІЯ ШЕСТНАДЦАТАЯ.

Фландрія XVII в.

Въ то время какъ свободная и протестантская Голландія развивала свое реальное, жанровое искусство, завѣщанное ей фламандцами, Фландрія оставалась испанской и католической. Для борьбы съ возрастающимъ вліяніемъ реформаціи католичество и его слуги, іезуиты, обращаютъ искусство въ орудіе этой борьбы, заставляютъ его служить украшеніемъ церквей, способствовать пышности богослуженія. И въ то время какъ въ Голландіи искусство является все-таки болѣе или менѣе общедоступнымъ и свободнымъ, во Фландріи оно становится аристократическимъ и даже церковнымъ. Заказчикомъ снова является церковь, а не горожане, украшавшіе свои квартиры маленькими жанрами и пейзажами. Для потребностей церкви опять понадобились огромныя стѣнныя картины. На большія же декоративныя картины получаютъ заказы фламандскіе художники отъ французскаго двора.

И въ области монументальной декоративной живописи всю силу своего могучаго таланта проявилъ великій Рубенсъ (1557 — 1640) и его школа.

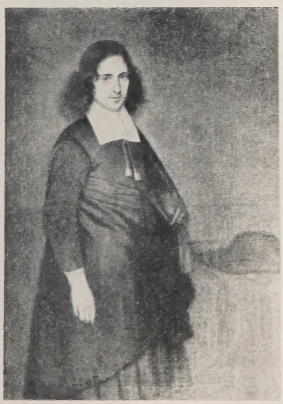
Не подумайте только, что во Фландріи XVII в. удалось создать искусство строго религіозное. Въ этомъ новомъ церковномъ искусствѣ ни о какомъ вполнѣ религіозномъ настрое-

76

77

78

80



79

81

76. Рембрандтъ. Соб. портр. Вѣна. 77. Рембрандтъ. Пѣвецъ. Вѣна. 78. Гальсъ. Гитаристъ. Амстердамъ. 79. Терборхъ. Мол. аббатъ. Галл. кн. Кудашева. Спб. 80. Питеръ де Гогъ. Дворъ голл. дома. Лондонъ. 81. Рюисдаль. Болото. Эрмитажъ.

ніи, ни о какой чисто духовной красотѣ, ни объ аскетизмѣ, ни о мистицизмѣ нѣтъ и рѣчи. Вы ни разу не вспомните ни святого Беато Анжелико, ни кроткаго Боттичелли, ни строгихъ фламандцевъ Возрожденія: серьезнаго ванъ-Эйка, поэтичнаго мечтательнаго ванъ-деръ-Гуса или Мемлинга, ни увлеченнаго горячимъ религіознымъ экстазомъ Тинторетто или испанцевъ.

Нѣтъ, это новое искусство — вполнѣ іезуитское. Духовенству надо привлечь на свою сторону всѣми силами и всякими средствами. Строгой религіозностью не подчинишь себѣ народныхъ массъ, а главное не привлечешь сильныхъ міра. Чувственная пышная красота, обстановка вѣчнаго праздника, яркія сверкающія краски, красивыя полунагія женщины... это болѣе гипнотизируетъ толпу, это сильнѣе дѣйствуетъ, этимъ скорѣе переманишь на свою сторону, скорѣе отвлечешь отъ строгаго чистаго протестантизма.

Тутъ опять происходитъ то, что сдѣлалъ въ Римѣ Рафаэль. Здѣсь снова появляется смѣсь христіанства съ самымъ откровеннымъ язычествомъ. Опять соединяется въ одно все, что было достигнуто раньше жившими художниками и фламандскими и итальянскими. Но у Рафаэля больше чувства мѣры, болѣе тонкое воспитаніе; его язычество скрытое, а тутъ вся фламандская грубость выступаетъ наружу, самая необузданная чувственность разливается волной по этому новому искусству.

Но если объединителя итальянскихъ стилей, Рафаэля, можно упрекнуть за недостаточное проявленіе своей личности, глава этой новой школы, представитель этого новаго стиля, Рубенсъ, одна изъ самыхъ яркихъ индивидуальностей въ исторіи искусства.

Никакое изученіе чужого искусства, никакое повтореніе чужихъ мотивовъ не скрываетъ лица автора, не подчиняетъ себѣ этотъ необузданный темпераментъ. Рубенсъ восемь лѣтъ проводитъ въ Италіи, изучая ея великихъ мастеровъ (особенно Тиціана), но всегда и вездѣ остается самимъ собою.

И для этого великаго мастера жизнь сложилась счастливо (т.-е. для развитія его таланта). Можетъ быть, не совсѣмъ понимавшее его общество, все-таки цѣнило его талантъ. Онъ имѣлъ постоянно огромные заказы, которые исполнялъ въ сотрудничествѣ со своими учениками.

Въ Антверпенѣ онъ имѣлъ огромную мастерскую съ массой учениковъ. Изъ этой мастерской вышло за подписью Рубенса больше 2200 картинъ, изъ которыхъ большинство — сложныя композиціи громадныхъ размѣровъ. По количеству оставленныхъ работъ Рубенсъ занимаетъ въ исторіи первое мѣсто. Положимъ, все это исполнялось съ помощью учениковъ и про работы Рубенса нельзя сказать, чтобы всѣ онѣ были одинаковаго достоинства. Вы въ нихъ различаете его любимыя дѣтища, до которыхъ, очевидно, рука учениковъ не касалась (какъ портретъ его жены). Но и въ тѣхъ произведеніяхъ, которыя слабѣе, скучнѣе, однообразнѣе, вы вездѣ видите мастерство рисунка и кисти прямо неподражаемыя и такую свою, субъективную манеру письма, что работа помощниковъ кажется сведенной къ нулю.

Правда, изъ мастерской Рубенса вышли такіе мастера, какъ Іордансъ и ванъ-Дикъ, которые могли соперничать въ техникѣ со своимъ учителемъ, но въ доказательство того, что силы этихъ большихъ художниковъ были положены не въ картины ихъ учителя, можно указать, что большія и сложныя картины Іорданса украшаютъ всѣ извѣстныя галлереи Европы; ванъ-Дикъ, дожившій только до 42-хъ лѣтъ, оставилъ, кромѣ массы гравюръ, полторы тысячи картинъ за своею подписью.

Такая необыкновенная продуктивность отчасти объясняется нѣкоторымъ однообразіемъ задачи, которую постоянно преслѣдуетъ Рубенсъ. Почти всѣ его картины написаны въ томъ же тонѣ, всѣ люди на большинствѣ картинъ имѣютъ одинаковое тѣлосложеніе и похожія одно на другое липа. Всегда —

тѣ же патетическія сильныя движенія, то же настроеніе бьющей черезъ край чувственности, жажды жизни, наслажденія своимъ здоровьемъ, своей физической красотой. Вы видите, что мастеръ больше пишетъ, чѣмъ переживаетъ. Въ этомъ отношеніи онъ представляетъ полный контрастъ съ глубокимъ и искреннимъ поэтомъ Рембрандтомъ. Почти всѣ картины Рубенса освѣщены тѣмъ же свѣтомъ en face, свѣтомъ никогда, кажется, не мѣняющимъ оттѣнка всегда розовыхъ женскихъ тѣлъ, ничѣмъ одно отъ другого не отличающихся по цвѣту кожи. Если къ этой характерной чертѣ работъ Рубенса вы прибавите долгую жизнь, постоянную обезпеченность, колоссальное здоровье, прямо-таки невѣроятный темпераментъ и то обстоятельство, что Рубенсъ серьезно ничѣмъ, кромѣ живописи, не занимался, то до извѣстной степени эта продуктивность становится объяснимой.

Рубенсъ, между прочимъ, одно время былъ посланникомъ при англійскомъ дворѣ. Какъ онъ смотрѣлъ на свою дипломатическую карьеру, видно изъ слѣдующаго разсказа. Одно знатное лицо, придя къ Рубенсу по дѣлу, какъ къ посланнику, застало его за мольбертомъ. Лицо удивилось и сказало: „Какъ, посланникъ иногда занимается живописью?“ Рубенсъ обидѣлся и отвѣтилъ: „То-есть, вы хотите сказать, что художникъ иногда забавляется посольствомъ?“

У русскаго общества Рубенсъ не пользуется любовью. Про него говорятъ, что онъ грубъ, называютъ его мясникомъ, его красавицъ — бабами. Его композиціи кажутся нагроможденіемъ красныхъ толстыхъ тѣлъ. Можетъ быть, въ этомъ есть доля правды, но во всякомъ случаѣ — небольшая доля. Главная причина непониманія Рубенса — это различіе темпераментовъ. Гдѣ намъ, нервнымъ, болѣзненнымъ, боящимся всего яркаго, смѣлаго, выкраивающимъ свою жизнь по рецептику, гдѣ намъ вынести этотъ гигантскій темпераментъ, гдѣ намъ понять этого

сангвиника, который въ 60 лѣтъ былъ моложе нашихъ 25-лѣтнихъ юношей. Рубенсъ надъ дверью своей мастерской написалъ: „Mens sana in corpore sano". Это его девизъ, его идеалъ. Здоровое тѣло, вотъ что Рубенсъ любилъ и изображалъ страстно, съ любовью, съ жаромъ.

Однако разберемъ нѣсколько характерныхъ картинъ, гдѣ ярче всего высказались и достоинства и недостатки этого мастера.

Возьмемъ хотя бы снятіе со Креста, находящееся въ петербургскомъ Эрмитажѣ, или другое, изъ Антверпена. Вмѣсто Христа — мускулистый атлетъ. Всѣ окружающіе его — выхоленные, здоровые, красивые, сильные люди. На первомъ планѣ Магдалина, эта постоянная спутница Іисуса, которую преданіе изображаетъ неутѣшной, вѣчно оплакивающей свое прошлое. Тутъ — это здоровенная, полнокровная, налитая блондинка съ прекрасными золотыми распущенными и тщательно расчесанными волосами и въ новомъ блестящемъ шелковомъ платьѣ (рис. 82, таб. XII). Во всемъ этомъ очень мало Евангелія. Также упитаны и вылощены у Рубенса и св. Франциск (Кельнскій музей) и толстая мюнхенская Магдалина. Такія же его мадонны и окружающіе ихъ жирные ангельчики. Во всѣхъ этихъ картинахъ форма вовсе не соотвѣтствуетъ содержанію.

Теперь посмотримъ на „Самсона и Далилу" (картина мюнхенской Пинакотеки). Толпа воиновъ схватила сзади Самсона, которому Далила только что обрѣзала волосы. Она еще держитъ въ рукѣ ножницы и со змѣиной улыбкой старается заглянуть въ лицо погубленнаго ею Самсона. Типъ этой ехидной красавицы и гиганта Самсона созданы безподобно. Дѣйствительно вѣрится, что такой человѣкъ могъ одинъ опрокинуть зданіе. Картина полна самаго живого правдиваго движенія и по экспрессіи лицъ представляетъ рѣдко выразительную сцену. Эту тему можно съ увѣренностью сказать, никто бы не

могъ разработать совершеннѣе. Тутъ Рубенсъ былъ на мѣстѣ и создалъ шедевръ.

Если разобрать его Фавна и Діану (Дрезденъ), его Вакханалію (Мюнхенъ) (рис. 83, таб. XII) или Мѣднаго змія (музей Прадо въ Мадридѣ), то получится впечатлѣніе неподражаемаго въ своей области художника, не копіиста природы, а творца, умѣющаго облечь въ плоть и кровь фантастическіе образы фавновъ, нимфъ, сатировъ, создать типы здоровыхъ, сильныхъ, чувственныхъ женщинъ изумительной красоты. Всѣ эти не прямо съ натуры взятыя, а созданныя лица живутъ и дышатъ, одухотворены живой, иногда очень тонкой экспрессіей (напримѣръ, голова исцѣляющейся на Мѣдномъ змѣѣ). Таковы и еще нѣкоторыя лучшія произведенія Рубенса.

Остальной массой картинъ Рубенсъ какъ-то самъ разжижаетъ впечатлѣніе отъ всей совокупности своего труда, особенно благодаря тому однообразію, о которомъ я говорилъ, благодаря чисто фламандской грубости и часто явной поспѣшности исполненія.

Техника, въ узкомъ смыслѣ слова, Рубенса изумительная: широта исполненія, мастерской рисунокъ, тонкая свѣтотѣнь! Сохранились картины Рубенса, за немногими исключеніями необыкновенно хорошо. Онъ былъ человѣкъ очень осторожный въ выборѣ матеріала и зналъ его прекрасно.

Еще нѣсколько словъ о портретахъ Рубенса, которыхъ онъ оставилъ довольно много. Съ холстовъ Рубенса глядятъ живыя характерныя лица. Когда смотришь первый, второй портретъ, то кажется, что изображенное лицо должно быть очень похоже. Но просмотрѣвъ рядъ портретовъ Рубенса, вы замѣчаете, что всѣ изображенные имъ люди похожи чѣмъ-то одинъ на другого; такъ что не только по краскамъ, мазку и т. п. вы узнаете Рубенса въ портретѣ: онъ что-то свое придаетъ и выраженію, и даже чертамъ лица.

Когда Рубенсу было 53 года, онъ женился во второй разъ на Еленѣ Фурманъ 16-тилѣтней дѣвушкѣ. Онъ видимо страстно любуется своимъ другомъ и оставляетъ рядъ ея превосходныхъ портретовъ. Въ лицѣ этой чувственной, полной блондинки нельзя найти большой глубины выраженія. Но внѣшняя красота этихъ портретовъ и отраженіе въ нихъ крупной личности автора дѣлаютъ ихъ обворожительными. Особенно хорошъ портретъ Елены Фурманъ, гдѣ она держитъ на рукахъ голаго красавца-мальчика.

Любимымъ ученикомъ и достойнымъ преемникомъ Рубенса былъ ванъ-Дикъ (1594—1641). Въ раннихъ своихъ картинахъ онъ страшно похожъ на своего учителя. Есть въ Эрмитажѣ портретъ Изабеллы Брандтъ, первой жены Рубенса, о которомъ и до сихъ поръ спорятъ, принадлежитъ ли онъ кисти учителя, или ученика. Но скоро въ работахъ ванъ-Дика проглядываютъ и его особенности. У ванъ-Дика больше изящества, болѣе утонченный вкусъ къ линіи и краскѣ, болѣе разнообразія въ тонѣ и въ типахъ. Но зато вы не найдете ни одной картины ванъ-Дика, проникнутой такой цѣльностью, такимъ глубокимъ чувствомъ, такой мощной широтой и непосредственностью выраженія, какъ у гиганта Рубенса.

У ванъ-Дика нѣтъ того неудержимаго желанія развернуться во всю ширину своего колоссальнаго таланта, поразить величиной холста, массой мастерски нарисованныхъ фигуръ. Задачи, которыя ставитъ себѣ ванъ-Дикъ,—другія. Онѣ уже, но глубже; проще, но тоньше. Во всѣхъ картинахъ Рубенса вы видите его самого и только его, у ванъ-Дика есть постоянно желаніе рядомъ съ собой поставить и лицо, которое онъ изображаетъ. Онъ никогда не доходитъ до полной объективности, до фотографичности живописцевъ-копіистовъ природы, прячущихъ или не умѣющихъ показать и свою личность, но вы не увидите у ванъ-Дика, какъ у его учителя, и какихъ-то постоянно повто-

ряющихся своихъ чертъ лица (даже въ портретахъ), своего чисто рубенсовскаго взгляда, рубенсовскихъ движеній, какого-то безразличія къ психикѣ модели. Ванъ-Дикъ пишетъ не только себя самого, онъ относится съ громаднымъ интересомъ и къ личности того, кого изображаетъ. Это-то и дѣлаетъ ванъ-Дика однимъ изъ величайшихъ портретистовъ. Своими изумительными портретами онъ затмилъ и свою славу, какъ религіознаго и историческаго живописца. Когда сравниваешь картину ванъ-Дика съ имъ же написаннымъ портретомъ, то невольно приходитъ въ голову, что сюжетъ, композиція, большіе размѣры картины совсѣмъ не нужны, разъ одна фигура на небольшемъ сравнительно холстѣ и безъ всякой завязки, безъ всякаго названія даетъ такое тонкое впечатлѣніе.

Ванъ-Дикъ оставилъ массу портретовъ; есть среди нихъ чисто заказные, гдѣ художникъ, видимо, не интересовался моделью, торопился, слишкомъ много позволялъ додѣлывать ученикамъ. Такой ванъ-Дикъ есть и въ нашемъ Румянцевскомъ музеѣ, и можно только пожалѣть, что по нему вы рискуете составить себѣ очень превратное понятіе объ этомъ тонкомъ и благородномъ художникѣ и первоклассномъ мастерѣ. Въ Эрмитажѣ зато есть нѣсколько шедевровъ ванъ-Дика: его собственный портретъ, портретъ Вильгельма II Нассаускаго, лорда Вортона, Томаса Челнера и др. Все это первоклассные ванъ-Дики. По нѣсколько первоклассныхъ ванъ-Диковъ имѣютъ и другіе музеи Европы: Парижскій лувръ, Мюнхенская пинакотека, Вѣнскій Императорскій музей, Лондонская галлерея и др. На первый взглядъ эти удивительные портреты поражаютъ своей необыкновенной красотой. Красива сама модель, изысканно красивъ костюмъ; благороднѣйшее созвучіе красокъ ласкаетъ глазъ; мастерской, часто безукоризненный рисунокъ фигуры и головы одинъ можетъ надолго приковать зрителя къ портрету. Съ холста глядитъ живое лицо, вы видите ду-

шевное состояніе человѣка, который стоитъ передъ вами и смотритъ, смотритъ настоящимъ живымъ взглядомъ (рис. 84, таб. XII).

Вглядитесь теперь поглубже и подольше въ лицо портрета, въ его позу, въ движеніе и вы чувствуете, что чѣмъ дольше смотрите, тѣмъ болѣе начинаете понимать этого стоящаго передъ вами человѣка, начинаете заглядывать въ его душу. Вамъ становится яснымъ, что не одну внѣшность перенесъ художникъ на холстъ, что не по поверхности только лица и фигуры скользилъ его взглядъ. Изъ разсказовъ современниковъ мы знаемъ, что ванъ-Дикъ не сразу принимался писать человѣка, когда тотъ являлся къ нему съ заказомъ портрета. Онъ долго изучалъ его и, только хорошо познакомившись со своей моделью, принимался за работу.

Ванъ-Дикъ довольно долго жилъ въ Италіи, еще дольше въ Англіи. Онъ былъ любимымъ живописцемъ у тогдашнихъ аристократовъ и далъ намъ цѣлый рядъ портретовъ коронованныхъ и высокопоставленныхъ особъ. Ванъ-Дикъ былъ аристократомъ и по воспитанію и по натурѣ, и конечно это дѣлало его такимъ популярнымъ въ аристократическихъ салонахъ (рис. 85, таб. XII).

Счастье ванъ-Дика, что ему выпало на долю написать такъ много тонкихъ, породистыхъ аристократическихъ лицъ, какъ разъ такихъ, какія онъ любилъ писать. Замѣтьте, что аристократія того времени умѣла оцѣнить ванъ-Дика. Теперь аристократическіе салоны постоянно даютъ пріютъ пошлости въ искусствѣ.

Со стороны чисто технической ванъ-Дикъ является однимъ изъ величайшихъ мастеровъ и формы и красокъ. Про его утонченный и блестящій колоритъ, изысканный рисунокъ—я говорилъ. Надо прибавить еще, что ванъ-Дикъ изумительнѣйшій мастеръ и свѣтотѣни и моделировки. Онъ, правда, никогда не задается задачами свѣта, которыя преслѣдовалъ и такъ необык-

82

83

84

8

86

87

82. Рубенсъ. Снятіе со креста. Антверпенъ. 83. Рубенсъ. Вакханалія. Мюнхенъ. 84. Ванъ-Дикъ. Портретъ. Вѣна. 85. Ванъ-Дикъ. Соб. портретъ. Лондонъ. 86. Іордансъ. Апостолъ. Брюссель. 87. Тенирсъ. Кабачекъ. Мюнхенъ.

новенно тонко разрѣшалъ Рембрандтъ. У ванъ-Дика почти всѣ портреты освѣщены тѣмъ же, всегда одинаковымъ широко льющимся комнатнымъ свѣтомъ, почти en face и нѣсколько сверху. Точно онъ всегда ставитъ модель въ своей мастерской на то же самое мѣсто и съ того же мѣста ее пишетъ. Пейзажъ, часто находящійся на фонѣ портрета, — всегда искусственно приписанный фонъ, хотя и необыкновенно тонко (въ смыслѣ красочнаго аккорда) подобранный къ фигурѣ. Иллюзіи настоящаго пейзажа нѣтъ. Этотъ фонъ скорѣе напоминаетъ повѣшенный сзади модели гобеленъ или стоящую за спиной у нея написанную картину. Все это много упрощаетъ задачу по сравненію съ тѣмъ, какъ понимаютъ передачу природы современные художники, но все-таки свѣтотѣнь и моделировка портретовъ и картинъ ванъ-Дика представляютъ примѣръ неподражаемой тонкости. Вы часто вовсе не видите полутоновъ на лицѣ, а между тѣмъ они есть, такъ какъ лицо все круглится, лѣпится, окутано воздухомъ.

Во многихъ отношеніяхъ полную противоположность ванъ-Дику составляетъ другой ученикъ Рубенса — Іордансъ (1593 — 1678). Если ванъ-Дикъ взялъ у Рубенса все, что было у него аристократическаго, отбросивъ все грубое, вульгарное, то Іордансъ какъ разъ взялъ отъ Рубенса всю его грубость и чувственность, совершенно обнаживъ ее отъ всякаго салоннаго лоска и всякихъ прикрасъ.

Ванъ-Дикъ — породистый и изнѣженный аристократъ, утонченный и воспитанный въ высшемъ обществѣ, любящій эту обстановку красивой условности и хорошихъ манеръ; Іордансъ — самый разнузданный плебей, не хотящій не умѣющій скрыть своей широкой мужицкой натуры. Этотъ человѣкъ живетъ здоровой, простой, физической жизнью. Просто, откровенно, не стыдясь и не притворяясь отдается своей чувственности, съ наслажденіемъ ѣстъ и со страстью сатира обнимаетъ жен-

щинъ. Все въ немъ грубо, но все искренно и, главное, физически здорово. Іордансъ еще больше Рубенса пугаетъ нашихъ буржуа и аристократовъ своей откровенностью, своимъ нежеланьемъ считаться съ тѣмъ, что принято, что прилично, что допустимо въ благовоспитанномъ обществѣ, и своимъ необузданнымъ темпераментомъ кажется превосходящимъ Рубенса. Любимой темой Іорданса служатъ разныя кермессы и попойки. Но онъ пишетъ ихъ не такъ, какъ къ нимъ относятся обыкновенно жанристы (Тенирсъ, напр.). Онъ является на нихъ не какъ наблюдатель, а какъ участникъ. Онъ любуется этой пьяной оргіей, этими здоровыми, полногрудыми женщинами, этимъ не знающимъ никакого удержа разгуломъ. И благодаря такому искреннему, откровенному, здоровому отношенію эти кермессы гораздо больше, чѣмъ своей грубостью, поражаютъ насъ своей мощной красотой и правдой. Надо прибавить, что Іордансъ первоклассный мастеръ. Если его живопись уступаетъ Рубенсу по красотѣ красокъ, то она равна ему по широтѣ исполненія, чуть ли не превосходитъ его по мастерству рисунка; а по умѣнью добиться впечатлѣнія массовой лѣпки, впечатлѣнія группъ, сидящихъ въ пространствѣ и въ воздухѣ, — Іордансъ, кажется, не знаетъ себѣ равнаго мастера.

Библейскія картины Іорданса (рис. 86, таб. XII) вызываютъ иногда улыбку своими мужиками, притворяющимися волхвами и ангелами. Но въ сценахъ, гдѣ сюжетомъ служитъ передача животной жизни человѣка, Іордансъ прямо неподражаемъ.

Когда живые люди кажутся ему не довольно чувственными, не способными во всей полнотѣ воплотить его идеалъ здороваго животнаго, Іордансъ прибѣгаетъ къ фантастическому міру, къ античной миѳологіи. Онъ приводитъ сатира въ гости къ фламандскому мужику или пишетъ сцены изъ міра боговъ Олимпа. Въ Брюсселѣ есть его „Нептунъ и Амфитрита“. Это — сцена,

гдѣ чувственность доведена до поэзіи, а животная красота и изумительное мастерство очаровываютъ.

Эти же темы потомъ въ XIX в. будетъ разрабатывать Беклинъ. Онъ — понятнѣе и ближе большинству изъ насъ потому, главнымъ образомъ, что онъ меланхоличнѣе, что у него нѣтъ той силы темперамента, того чувства увѣренности въ своемъ правѣ откровенно изливать свою душу, нѣтъ той радости жизни, а только мечта о ней. (О плохомъ дѣтскомъ рисункѣ Беклина рядомъ съ этимъ колоссальнымъ мастеромъ я уже не говорю.)

Маленькое замѣчаніе: красавицы Рембрандта насъ часто отталкиваютъ. Какъ бы ни были грубы женщины Іорданса, онѣ всегда очень красивы. Эта красота одна могла бы искупить всю грубость. Она заражаетъ сильнѣе чувственности, и эти откровенныя картины Іорданса никогда не шокируютъ своей нечистоплотностью, какъ, напримѣръ, многія картины Корреджіо или позже Грёза (XVIII в.) и нѣкоторыхъ другихъ.

Изъ группы фламандскихъ художниковъ XVII в. я вамъ назову еще Снидерса (1579—1657). Это человѣкъ, тоже идущій по стопамъ Рубенса, но избравшій своею спеціальностью изображеніе не человѣка, а животнаго и мертвой натуры. Его любимыя темы — разныя съѣстныя, овощныя, мясныя, рыбныя лавки. Въ кучи, изумительно написанной nature-morte, т.-е. рыбъ, дичи, тушъ мяса, овощей и фруктовъ, заполняющихъ собой огромные холсты, только для оживленія введена иногда сценка изъ жизни животныхъ. Въ одной картинѣ („Фруктовая лавка“, въ Эрмитажѣ) обезьяна гонится за бѣлкой и опрокидываетъ корзину съ абрикосами, на другой — собака преслѣдуетъ кошку и т. п. Стоятъ иногда на этихъ картинахъ и люди, но какъ-то въ видѣ аксессуара или штафажа, хотя они и написаны въ натуральную величину.

Снидерсъ любитъ изображать разныя драки животныхъ,

пѣтуха съ индюкомъ, двухъ собакъ и т. д. Въ послѣднемъ художникъ похожъ на Рубенса и можетъ быть названъ его подражателемъ.

Интересно, что эта любовь къ nature-morte развивается среди фламандцевъ и голландцевъ XVII в. въ большихъ размѣрахъ. У насъ въ Эрмитажѣ есть цѣлая зала, которую публика зоветъ „обжорный рядъ", такъ какъ ея стѣны до верху завѣшаны этими безконечными группами фруктовъ, овощей, дичи, рыбы и т. п.

Къ сожалѣнію, все это до неузнаваемости почернѣло, такъ какъ въ это время въ технику живописи проникаетъ вареное масло и асфальтъ.

Совсѣмъ другого направленія держится знаменитый Тенирсъ (1610—1690). (Полное имя: Давидъ Тенирсъ младшій, въ отличіе отъ Тенирса старшаго, работавшаго въ XVI в.)

Это одинъ изъ самыхъ популярныхъ живописцевъ и въ свое время и въ наше, это родоначальникъ „мѣщанскаго" жанра въ духѣ современнаго нѣмецкаго. Большею частью, картины Тенирса — сцены изъ деревенской жизни, на площадяхъ, деревенскихъ улицахъ, въ трактирахъ. Онъ изображаетъ деревенскіе праздники, попойки, драки, представленія фокусниковъ. Рисунокъ въ этихъ картинахъ — приблизительный, перспектива — фальшивая, освѣщеніе — условное. Но все написано довольно жизненно и, пожалуй, красиво по краскамъ. (Не даромъ Тенирсъ — ученикъ Рубенса.) Только не ищите въ этихъ сценахъ глубины анализа и любви къ человѣку, проникающихъ насквозь произведенія Брюгеля. Тенирсъ не переживаетъ ни одной изъ сторонъ крестьянской жизни, а только наблюдаетъ крестьянъ и именно наблюдаетъ ихъ сверху внизъ (рис. 87, таб. XII).

Онъ забавляется весельемъ крестьянъ (можетъ быть, пресытившись весельемъ буржуазіи и аристократіи), но вовсе не раздѣляетъ его. Не любовь къ крестьянству, какъ у Брюгеля,

заставляетъ Тенирса изображать мужика, не потребность самому пережить эту бурную оргію, какъ у Іорданса, побуждаетъ его писать пьяный разгулъ. Тенирсъ пишетъ картинки со смѣшнымъ или занимательнымъ сюжетомъ, даетъ красивыя бездѣлушки или разсказываетъ смѣшные анекдоты. Я думаю, что Тенирсу многимъ обязаны нѣмецкіе жанристы XIX в., насмѣявшіеся надъ потребностью художника высказывать свои чувства, изливать свою душу и сдѣлавшіе изъ него разсказчика анекдотовъ или проповѣдника добродѣтели. Уставъ безъ конца повторять сцены попоекъ на улицахъ и въ кабакахъ, сцены всегда одинаково плоскія и пустыя, Тенирсъ иногда забавляетъ зрителя картинкой искушенія св. Антонія, гдѣ святой сидитъ, окруженный разной бутафорской театральной чертовщиной, вовсе не фантастичной, не страшной и даже не смѣшной.

Всѣ эти картины не вызываютъ никакой сильной эмоціи, не будятъ никакой глубокой мысли, ничуть не волнуютъ и не безпокоятъ. Онѣ въ мѣру забавляютъ, немножко смѣшатъ и даютъ обильную пищу для „умныхъ“ разговоровъ (какъ всѣ сюжетныя картины). Можно передъ ними поговорить о вредѣ пьянства, о чистотѣ или объ испорченности деревенскихъ нравовъ, вообще, о всемъ томъ, до чего художнику не было въ сущности никакого дѣла. Эти картины служатъ наилучшимъ украшеніемъ буржуазной гостиной, гдѣ Іордансъ показался бы неприличнымъ, Рубенсъ — слишкомъ бы волновалъ, ванъ-Дикъ — своей утонченностью очень подчеркивалъ бы грубость и безвкусицу мѣщанской среды, Брюгель — былъ бы непонятенъ своей глубиной и шокировалъ бы буржуа предпочтеніемъ, которое онъ отдаетъ передъ нимъ крестьянству. Пейзажисты и живописцы животныхъ мало даютъ простора для разсужденія „по поводу картины“, у нихъ нѣтъ анекдота, нѣтъ сюжета. Тенирсъ, какъ нельзя больше, угадалъ вкусъ мѣщанства и оно его наградило и сейчасъ еще постоянно награждаетъ выраженіемъ своей симпатіи.

Названные художники, я думаю, достаточно ярко иллюстрируютъ всѣ стороны фламандскаго искусства XVII в.

Къ концу вѣка и во Фландріи и въ Голландіи наступаетъ упадокъ. Мѣщанскій жанръ, анекдотъ, погоня за обманомъ глаза вытѣсняютъ настоящее искусство и до половины XIX в. оно спитъ глубокимъ сномъ, пока не найдутся люди, которые сумѣютъ уловить потерянныя нити великаго искусства Нидерландовъ, искусства Брюгеля, искусства Рембрандта.

Рубенсъ найдетъ своихъ послѣдователей не въ Нидерландахъ. Въ его искусствѣ было много южнаго, много итальянскаго, въ немъ отражались идеалы античнаго чувственнаго міра. Все это нашло продолжателей въ безпокойной сангвинической Франціи. Ничего подобнаго мы не встрѣчаемъ болѣе на родинѣ Рубенса.

ЛЕКЦІЯ СЕМНАДЦАТАЯ.

Испанія и Франція XVII в.

До начала XVII вѣка мы ничего не знаемъ объ искусствѣ Испаніи. Въ первой половинѣ вѣка художникъ Рибейра (1588—1652), послѣ путешествія по Италіи и изученія Караваджіо, Корреджіо и др., возвращается въ Испанію ко двору Филиппа IV большимъ мастеромъ. Суровые, жестокіе нравы Испаніи сразу видоизмѣнили характеръ итальянскаго искусства, пересаженнаго на испанскую почву. Эта страна инквизиціи, гнѣздо религіозной нетерпимости и жестокихъ гоненій свободной мысли, выработали и художниковъ суровыхъ и жестокихъ. Они съ наслажденіемъ заполняютъ свои холсты сценами истязаній мучениковъ, съ благоговѣніемъ, не виданнымъ въ Италіи (а тѣмъ болѣе въ Нидерландахъ), пишутъ своихъ святыхъ отшельниковъ, суровыхъ, изнуренныхъ постомъ монаховъ-аскетовъ. Ничего чувственнаго, никакой радости не проникаетъ въ это мрачное искусство, кромѣ радости религіознаго экстаза.

Въ этомъ направленіи, рядомъ съ Рибейрой, работаетъ и еще большой художникъ Зурбаранъ (въ Эрмитажѣ его св. Лаврентій съ рѣшеткой) и нѣкоторые другіе. Все это — фанатики религіи и мощные, грубоватые реалисты.

По необыкновенно правдивому и выразительному рисунку и Рибейра и Зурбаранъ являются первоклассными мастерами.

Рибейра съ особенной любовью пишетъ изможденное тѣло худыхъ стариковъ, поражая своими анатомическими познаніями, а своей изумительной свѣтотѣнью и лѣпкой не уступая своему учителю Караваджіо.

Но славу Испаніи составляютъ не эти цѣльные, но нѣсколько односторонніе художники, а два гиганта, занявшіе одни изъ первыхъ мѣстъ въ исторіи искусства: Веласкезъ и Мурильо.

Родриго Веласкезъ (1599—1660) выросъ въ Севильѣ. Въ Мадридѣ онъ изучалъ Тиціана, коллекцію котораго тамъ собралъ Карлъ V. Не довольствуясь этимъ, Веласкезъ уѣзжаетъ въ Италію, гдѣ и проводитъ два года. Однако, это изученіе итальянцевъ не помѣшало развиться яркому самобытному таланту, ничѣмъ не затемнило этой необыкновенно сильной индивидуальности.

Веласкезъ былъ придворнымъ живописцемъ испанскаго короля Филиппа IV. Онъ всю жизнь писалъ уродливое лицо Филиппа, его дѣтей, его родню, его придворныхъ, шутовъ и собакъ. Самъ принадлежа къ членамъ этого двора, Веласкезъ любилъ всю эту странную обстановку, умѣлъ найти интересъ въ ней и изображалъ ее съ жаромъ и увлеченіемъ.

Въ чемъ же интересъ этихъ портретовъ? Конечно не въ возможности посмѣяться надъ этими шутами и уродами, не въ сатирѣ на эту извращенную жизнь. Да, ни сатиры, ни насмѣшки мы и не находимъ въ этихъ изображеніяхъ. Тутъ дѣло совсѣмъ въ другомъ. На портретахъ Веласкеза сама модель обыкновенно вовсе не плѣняетъ внѣшней красотой. Художникъ не заставляетъ насъ любоваться красавицами въ изящныхъ туалетахъ, аристократически тонкими чертами лица, граціозными линіями тонкихъ фигуръ и эффектно наброшенными драпировками. Тутъ нѣтъ всего того волшебно красиваго міра, который такъ чаруетъ въ работахъ красавца ванъ-Дика и

блестящаго Рубенса. Нѣтъ и того особеннаго луча свѣта, такъ эффектно играющаго на лицахъ и тканяхъ у Рембрандта.

У Веласкеза, большею частью, модель или некрасива, или даже уродлива (какой-нибудь представитель вырождающагося типа испанскихъ Габсбурговъ, а то и прямо карликъ); часто безобразный костюмъ, особенно на женскихъ и дѣтскихъ портретахъ; поразительно просто поставленная фигура, — какъ будто художникъ вовсе не компановалъ своей работы; обыденное сѣрое комнатное освѣщеніе. И несмотря на все это портреты Веласкеза кажутся сверхъестественными по производимому ими на чуткую натуру впечатлѣнію (рис. 88, таб. XIII).

Сила этого обаянія въ той великой любви къ человѣку, которой проникнуты всѣ творенія Веласкеза, той любви, которая помогаетъ найти во всякомъ человѣкѣ частичку духовной красоты, сглаживающей своимъ свѣтомъ самую некрасивую внѣшность, даже физическое уродство.

Модели ванъ-Дика, большей частью красивы, изящны, благородны. Рембрандтъ отыскиваетъ симпатичныхъ ему людей. Для Веласкеза всякій человѣкъ интересенъ, и художникъ умѣетъ этотъ интересъ сообщать и зрителю. Веласкезъ во всякомъ человѣкѣ можетъ открыть его внутреннюю красоту.

Но я не хочу сказать этимъ, что портреты и картины Веласкеза совершенно лишены внѣшней красоты. Въ нихъ, правда, меньше эффекта, чѣмъ у ванъ-Дика, но красота ихъ — болѣе глубокая и не менѣе совершенная. Люди поверхностные, проходя мимо Веласкеза, останавливаются передъ ванъ-Дикомъ. Но человѣкъ, сумѣвшій понять красоту и глубину Веласкеза, уже никогда ни на кого не промѣняетъ этого мастера.

Простыя линіи композиціи Веласкеза страшно утончены. Его серебристый, мягкій колоритъ — обаятельно прекраснъ и тонко гармониченъ даже въ черныхъ и сѣрыхъ тонахъ.

Самый процессъ исполненія портретовъ у Веласкеза не

знаетъ ничего себѣ подобнаго. Про него очень удачно сказалъ Крамской, что онъ не пишетъ, а прямо творитъ.

Разсматривая подробно технику исполненія другихъ виртуозовъ кисти: ванъ-Дика, Рембрандта, Рубенса, мы удивляемся недосягаемой силѣ исполненія, но все-таки понимаемъ, какъ исполнялась работа. Исполненіе Веласкеза кажется какимъ-то сверхъестественнымъ.

На этюдѣ головы, вышедшемъ изъ-подъ кисти Веласкеза, вы не чувствуете, чтобы художникъ рисовалъ контуръ и потомъ мазкомъ намѣчалъ тѣни, блики, полутона. Вамъ кажется, будто онъ взялъ съ палитры широкой кистью груду почти не перемѣшанныхъ красокъ и двумя-тремя поворотами этой кисти какъ-то размазалъ тѣсто краски по тому мѣсту холста, гдѣ должна находиться голова, а блики, свѣта, полутона, тѣни получились сами, случайно, въ зависимости отъ того, гдѣ какая краска изъ этой неперемѣшанной массы пристала къ холсту. Право, иначе трудно описать эту невиданную ни раньше, ни послѣ технику. Вы, безъ преувеличенія говоря, находите у Веласкеза слѣды кисти, которая прошла однимъ мазкомъ со лба на щеку, со щеки на носъ, не отрываясь и вездѣ оставляя какъ разъ то, что нужно. И при такомъ исполненіи все это — и необыкновенно широко, и вмѣстѣ удивительно тонко закончено.

Религіозныя картины Веласкеза являются, пожалуй, его самымъ слабымъ мѣстомъ. А миѳологическія, которыя онъ иногда пишетъ какъ будто въ угоду проникшей тогда всюду изъ Италіи модѣ, не имѣютъ ровно никакого отношенія ни къ миѳологіи, ни къ античному міру вообще. Вы видите, что Веласкезъ любитъ наблюдать жизнь и изучать природу, а не придумывать, догадываться и сочинять. Онъ по своему складу ума стоитъ гораздо ближе къ фламандцамъ и голландцамъ своего времени, чѣмъ къ итальянцамъ возрожденія. Религіоз-

ныя картины его скомпанованы и исполнены виртуозно и красиво, но это уже красота, похожая на красоту Тиціана. Эти картины менѣе субъективны. Отношеніе же Веласкеза къ миѳологическимъ темамъ приближается къ такому же отношенію Рембрандта. Миѳологія обращается въ жанръ, образы боговъ Олимпа замѣнены этюдами современниковъ автора.

Подъ названіемъ Марса у Веласкеза сидитъ голый натурщикъ въ какомъ-то не то бутафорскомъ, не то настоящемъ, но ужъ буквально ничѣмъ не напоминающемъ античный міръ, шлемѣ. За этотъ изумительный, виртуозный этюдъ, можетъ быть, можно отдать много настоящихъ миѳологическихъ картинъ, но, во всякомъ случаѣ, это—просто натурщикъ, даже ничѣмъ не вызывающій представленія о богѣ войны. Великолѣпная картина „Бахусъ и его свита“ представляетъ группу веселыхъ пьяницъ (рис. 89, таб. XIII). Самъ Бахусъ—голый, молодой человѣкъ въ вѣнкѣ изъ хмеля. Это очаровательная по своей красотѣ фигура юноши, удивительно яркій типъ сорви-головы, отчаянной натуры, обращающей жизнь въ рядъ попоекъ и веселыхъ приключеній. Вы насквозь видите этого красавца и не можете безъ симпатіи, безъ любви отнестись къ нему. Какая-то поэзія, какая-то тончайшая красота разлита въ этомъ широкомъ разгулѣ. Но все это люди, живые окружающіе насъ люди, это даже какъ будто не современники Веласкеза, это наши сосѣди, наши братья! Посмотрите, — мы точно встрѣчали этихъ смотрящихъ на насъ людей; они и сейчасъ живутъ около насъ. Въ томъ же родѣ и „Кузница Вулкана“ и другія миѳологическія экскурсіи Веласкеза.

Въ своихъ жанровыхъ картинахъ Веласкезъ является передъ нами, какъ тончайшій наблюдатель и самый трезвый натуралистъ. Не одни типы плѣняютъ насъ въ этихъ картинахъ. Онѣ такъ изумительно красиво, виртуозно и натуралистично написаны, что смотря на нихъ постоянно вспоминаешь современ-

ныхъ импрессіонистовъ, ставшихъ на дорогу, проторенную Веласкезомъ, продолжающихъ его традиціи.

Посмотрите на пейзажный мастерской этюдъ этого живописца изъ живописцевъ. Представьте себѣ этотъ этюдъ на современной выставкѣ, и какое бы онъ мѣсто занялъ среди современныхъ намъ виртуозовъ. Это былъ бы учитель среди учениковъ.

Большая часть работъ Веласкеза осталась на родинѣ художника. Лучшія изъ нихъ и сейчасъ висятъ въ музеѣ Прадо, въ Мадридѣ. Хорошо ознакомиться съ Веласкезомъ можно только тамъ. Однако по нѣсколько произведеній этого великаго мастера есть во всѣхъ столичныхъ музеяхъ Европы. У насъ въ Эрмитажѣ есть прекрасные портреты Филиппа IV, герцога Оливареса и неподражаемая голова папы Иннокентія X. Это — этюдъ къ портрету папы, находящемуся въ Римѣ, или повтореніе головы этого портрета.

Но и эти шедевры публика проходитъ мимо. Веласкезъ, очевидно, слишкомъ глубокъ, чтобы быть общедоступнымъ. Къ тому же онъ никогда не поддѣлывается подъ вкусъ толпы.

Но не удостаивая своимъ вниманіемъ Веласкеза, публика всегда останавливается передъ своимъ любимцемъ Мурильо (1618 — 1682).

Любовь къ Мурильо у широкой публики основана, большею частью, на его недостаткахъ. Подобно Рафаэлю, у Мурильо все — мягко, нѣжно, закончено, нѣтъ нигдѣ ни рѣзкостей ни сильныхъ движеній, ничего волнующаго, безпокойнаго (рис. 90, таб. XIII). Онъ пишетъ и мадоннъ, и святыхъ, и жанровыя сцены, разныхъ нищихъ и т. п. Но его мадонны — хорошенькія, его нищіе — чистенькіе, вымытые, со стриженными ногтками и только что выстиранными лохмотьями. Нищіе эти не страдаютъ, а всегда добродушно и мило улыбаются. Всего больше нравятся широкой публикѣ сантиментальныя композиціи Мурильо, вродѣ Христа-младенца, спящаго на крестѣ.

Но есть произведенія, гдѣ Мурильо проявляетъ себя большимъ мастеромъ. Какъ большинству испанскихъ художниковъ XVII в., особенно удается ему выраженіе религіознаго экстаза. Въ Эрмитажѣ есть „видѣніе святого Антонія“, къ которому только что сошелъ съ неба и сталъ на раскрытую передъ святымъ книгу младенецъ-Христосъ. По силѣ экспрессіи это можетъ быть одна изъ лучшихъ картинъ Эрмитажа.

Въ картинѣ Берлинскаго музея на ту же тему уже примѣшалась крупица чувственности. Тамъ уже Антоній держитъ младенца на рукахъ и съ нѣжностью отца ласкаетъ его. Чувственность прокрадывается нерѣдко въ эти религіозныя картины Мурильо.

Попадаются и очень сочные и сильные этюды Мурильо, который, вѣроятно, былъ бы громаднымъ мастеромъ, если бы не слишкомъ стремился угождать публикѣ.

Расцвѣтъ испанскаго искусства продолжается недолго и послѣ смерти Мурильо замираетъ. Только въ концѣ XVIII в. появляется тоже великій мастеръ — Гойя, послѣдователь Веласкеза, но вводящій въ свое искусство сатиру и часто дѣлающій ее орудіемъ общественной борьбы.

Франція. XVII вѣкъ.

Франція въ XVII в. изобилуетъ „знаменитостями“ въ области искусства. Тамъ пишется масса большихъ, красивыхъ и мастерскихъ картинъ, высѣкается и отливается масса статуй, строятся великолѣпные дворцы. Можно назвать рядъ именъ артистовъ, пользовавшихся тогда громкой славой: Жанъ Кузенъ, Пуссенъ, ле-Сюэръ, ле-Брёнъ, Жувене, Клодъ Лорренъ, Риго, Ларжильеръ, Миньяръ и т. д.

Но отъ всего этого искусства вѣетъ холодомъ и скукой,

несмотря на всю его пышность. Да оно и не могло быть инымъ.

Во-первыхъ, все это искусство подражательное. Оно — въ рабской зависимости отъ Италіи. Но и подражаетъ-то оно итальянцамъ упадка, болонцамъ, эклектикамъ. А такъ какъ копія всегда хуже оригинала, то и все это искусство мало интересно.

Во-вторыхъ, искусство существуетъ въ это время не для народа, не для общества, а только для короля, для двора.

Этотъ характеръ искусства всего полнѣе опредѣляется при Людовикѣ XIV (1643—1715). Вѣкъ Людовика XIV—расцвѣтъ, высшее проявленіе абсолютизма.

„L'etat c'est moi" —девизъ этого деспота. Все должно было жить для короля - солнца. Все подчинено его волѣ, вся страна, весь народъ, искусство, наука. Король пытается подчинить себѣ даже природу. Огромныя пространства земли вокругъ дворцовъ обращены въ сады, но въ этихъ садахъ все должно быть распланировано по прихоти господина, ни одно растеніе не смѣетъ расти по своей волѣ, оно должно подчиниться желанію короля расти такъ, какъ ему прикажутъ, быть такимъ, какимъ его хочетъ видѣть его величество. А вкусъ деспота всегда и вездѣ одинъ: какъ можно больше порядка! Порядокъ, чистота, прямая линія, — и все подчинено правиламъ, незыблемымъ, неоспоримымъ правиламъ, продиктованнымъ самимъ королемъ и потому обязательнымъ для всѣхъ и не подлежащимъ критикѣ. И вотъ деревья разсаживаются рядами, ножницами подстригаютъ ихъ и приводятъ въ порядокъ. Король не терпитъ ихъ кривыхъ, неправильныхъ линій, индивидуальныхъ особенностей отдѣльныхъ экземпляровъ. Все должно быть прямо, правильно, одинаково.

Деревья обращены въ гигантскіе грибы, разсаженные правильными рядами, или въ вертикальныя зеленыя стѣны. По

этимъ прямымъ аллеямъ рядами же стоятъ мраморныя статуи, высѣченныя по правиламъ. Правила эти пришлось сочинить. Примѣненіе идеала короля — прямой линіи и полной симметріи — оказалось невозможнымъ въ скульптурѣ и живописи. А свободное, не подчиненное правиламъ творчество не уживалось съ самодержавной властью. И вотъ создаются правила. Въ архитектурѣ всѣ части должны быть взяты изъ архитектуры римской или итальянскаго ренессанса. Скульптура, уже конечно, должна быть полной рабой античнаго міра. Въ живописи рисунокъ долженъ быть античный, а сама живопись — какъ можно ближе къ итальянской: коричневыя, какъ у болонцевъ, тѣни, ярко выдѣляющіеся и круглящіеся свѣта, возвышенный, по возможности, античный сюжетъ. Фламандскихъ и голландскихъ жанристовъ король не выносилъ.

Вотъ на основаніи этихъ-то правилъ и создается стиль Людовика XIV.

Стиль этотъ называютъ ложноклассическимъ и академическимъ, такъ какъ его всегда поддерживаютъ офиціальныя академіи. Король даетъ тонъ и направленіе этому стилю, и по его волѣ онъ распространяется на всѣ отрасли искусства. Не ограничиваясь давленіемъ на представителей чистаго искусства — архитекторовъ, скульпторовъ, живописцевъ, Людовикъ создаетъ фабрики произведеній прикладного искусства, чтобы и эту отрасль подчинить себѣ. Открывается фабрика гобеленовъ (1661). Для двора Людовика работаютъ столяры и бронзовщики, строго придерживаясь офиціальнаго стиля.

Эта цѣльность стиля, проведеннаго по всѣмъ отраслямъ искусства и то, что всѣ эти офиціальные заказы находятся въ рукахъ талантливой, одаренной тонкимъ вкусамъ націи, дѣлаетъ и искусство Людовика XIV интереснымъ, когда мы разсматриваемъ его въ массѣ и на мѣстѣ. Оно чрезвычайно переноситъ насъ въ ту эпоху, краснорѣчиво разсказывая о мертвой,

размѣренной жизни двора Людовика XIV, гдѣ все жило для короля и все освѣщалось только свѣтомъ этого roi-soleil.

Въ отдѣльности архитектура этой эпохи — не строга, несмотря на любовь къ прямой линіи; скульптура и живопись — мертвы своей подражательностью и офиціальностью, а мелкое искусство, мебель и т. д. болѣе гордятся техникой исполненія, чистотой отдѣлки, а иногда и вычурностью, чѣмъ красотой формы.

Я думаю, не надо говорить, что, каково было искусство, такова была и вся жизнь страны при Людовикѣ XIV. Народъ былъ разоренъ, страна изнывала отъ произвола правящихъ классовъ. А высшіе классы и дворъ должны были выносить строжайшій и скучнѣйшій этикетъ, заведенный Людовикомъ. Всѣ измучены и съ нетерпѣніемъ ждутъ конца, чтобы стряхнуть съ себя эту мертвящую обстановку, чтобы отдаться своимъ чувствамъ, чтобы хоть немного вкусить жизни на свободѣ.

Изъ ряда знаменитыхъ и скучныхъ художниковъ этой эпохи отмѣтимъ Николая Пуссена (1594—1665). Онъ всю жизнь провелъ въ Италіи, гдѣ и писалъ подъ сильнымъ вліяніемъ итальянцевъ и антиковъ. Его придуманныя, сочиненныя картины, правильно, но безлично нарисованныя и ярко и некрасиво написанныя, наводятъ смертельную скуку. Аллегорическій, часто мало понятный сюжетъ, какіе-то люди, лишенные всякаго типа, всякой индивидуальности! Сцена помѣщена въ какой-то классическій пейзажъ, напоминающій театральную декорацію (рис. 91, таб. XIII). Все остроумно придумано, все разсчитано на впечатлѣніе, но лишено всякаго чувства, малѣйшаго темперамента. А потому и впечатлѣнія отъ картины нѣтъ. Какъ вы хотите, чтобы картина заражала зрителя, когда и самъ творецъ ея ничего не переживалъ передъ нею, а только обдумывалъ ее. Кромѣ миѳологическихъ и историческихъ картинъ, Пуссенъ

88

90

89

91

92

88. Веласкезъ. Гр. Оливарезъ. Прадо. 89. Веласкезъ. Пьяницы. Прадо. 90. Мурильо. Св. Іоаннъ Крест. Вѣна. 91. Пуссенъ. Аркадск. пастухи. Лувръ. 92. Клодъ Лорренъ. Итальянск. пейзажъ. Берлинъ.

писалъ и пейзажи, но, конечно, сочиненные, величественно красивые и съ фигурами, разыгрывающими какую-нибудь историческую, библейскую или миѳологическую сцену.

Въ томъ же духѣ работаютъ и другіе художники. Все, что они пишутъ, скучно, казенно, офиціально, аффектировано; даже ихъ портреты.

Я обращу ваше вниманіе еще на одного мастера—Клода Желе, извѣстнаго подъ именемъ Клода Лоррена (1600—1682). Это уже настоящій пейзажистъ. Онъ умѣетъ передавать постепенную градацію тоновъ, уходящихъ въ даль, эффекты освѣщенія заходящаго солнца. Но все это—не настолько тонко, чтобы могло составить содержаніе картины. Пейзажъ еще не простъ. Чтобы онъ казался интереснымъ, въ него непремѣнно вводится сюжетъ, а самъ онъ компануется изъ красотъ античнаго міра или роскошной южной (большей частью итальянской) природы (рис. 92, таб. XIII). Среди вычурныхъ (какъ театральная кулиса) деревьевъ непремѣнно торчатъ гдѣ-нибудь античныя развалины, картина оживлена какими-нибудь античными фигурами.

Часть красоты этихъ пейзажей, конечно, пропала отъ почернѣвшихъ красокъ. Намъ онѣ своей сочиненностью напоминаютъ олеографіи, такъ какъ мы выросли на реальномъ пейзажѣ. Но для своего времени такіе пейзажи могли казаться откровеніемъ.

ЛЕКЦІЯ ВОСЕМНАДЦАТАЯ.

XVIII вѣкъ.

XVIII вѣкъ многіе и сейчесъ считаютъ однимъ изъ самыхъ неплодотворныхъ для искусства Европы.

И это вѣрно относительно Италіи, Голландіи, Испаніи и особенно относительно Германіи, дошедшей въ этомъ вѣкѣ въ искусствѣ до полнѣйшаго истощенія. Но по отношенію къ Франціи и Англіи мнѣніе это очень ошибочно и могло держаться только благодаря непониманію всей важности того, что въ этомъ вѣкѣ было тамъ создано.

Вы видѣли, что во Франціи искусство долго развивается подъ вліяніемъ Фландріи, вытѣсненнымъ съ XVI в. вліяніемъ Италіи, что въ теченіе XVII в. всѣ произведенія французскаго искусства — передѣлки и перепѣвы итальянскаго декаданса.

Зато въ XVIII в. Франціи удается сбросить съ себя это иго и создать свое искусство съ ярко выраженными національными чертами, и съ этого времени начинается вліяніе французскаго искусства на искусство сосѣдей, вліяніе, сохранившееся и до нашихъ дней.

Англія, остававшаяся до сихъ поръ какъ-то въ сторонѣ отъ общаго теченія и не имѣвшая, повидимому, ярко выраженнаго національнаго стиля въ живописи, тоже выступаетъ со своимъ искусствомъ. Съ XVIII в. уже можно говорить объ англійской школѣ.

Въ эту школу вошли, конечно, элементы, занесенные съ континента, но они переработаны и поняты по-своему, и съ половины XVIII в. мы видимъ, какъ Англія начинаетъ играть видную роль въ искусствѣ Европы, и притомъ не только роль продолжательницы направленій, данныхъ извнѣ, но часто роль иниціатора.

Къ концу XVIII в. и въ Россіи появляются имена художниковъ, которыми могла бы гордиться любая страна Европы. Правда, это были художники, обслуживавшіе небольшой кружокъ аристократіи, но художники первоклассnаго таланта, глубокой эрудиціи, искренніе служители искусства.

XIX в. въ Россіи, отказавшись отъ этого аристократическаго утонченнаго искусства, втоптавъ его въ грязь, не создалъ своего демократическаго, о которомъ только говорилъ, а сталъ робкимъ подражателемъ нѣмецкаго мѣщанскаго искусства, доводя свою роль часто до жалкаго угодничества передъ буржуазіей съ ея грубыми вкусами и напускнымъ либерализмомъ. И на порогѣ XX в. русскому искусству пришлось оглядываться назадъ, вспоминать своихъ великихъ учителей XVIII в., до пониманія которыхъ не могъ дорасти XIX в.

Но вернемся къ Франціи. Въ 1715 г. умеръ Людовикъ XIV. Французское общество вздохнуло свободно. Конечно, перемѣна монарха не измѣняла сразу положенія страны, и искусство попрежнему остается цѣликомъ въ рукахъ аристократіи. Но правящіе классы почувствовали свободу. Давно сдерживаемыя страсти бурнымъ потокомъ прорвались наружу. Строгій этикетъ отмѣненъ, и веселые праздники смѣнили скучные пріемы. Казенная архитектура дворцовъ и прямолинейные стриженые сады, однако, стѣсняютъ общество, жаждущее веселья и свободы, и оно начинаетъ мечтать о поляхъ и рощахъ, объ идиллической жизни крестьянъ, которую эти люди, никогда не видавшіе деревни, представляютъ себѣ полной поэзіи и всевозможныхъ

радостей. Идеаломъ жизни кажется жизнь пастушка и пастушки, на лонѣ природы, у журчащаго ручья, среди мирно бродящихъ стадъ.

И городское общество вырывается веселиться въ рощу, сбрасываетъ свои парики и длинные тяжелые наряды, облекается въ костюмы (конечно фантастическіе) пастушекъ, съ коротенькими юбочками и обнаженными шейками.

Всѣ эти мечты, это своеобразное пониманіе свободы и деревенской жизни, намъ кажутся просто глупыми. Положительный XIX в. возмущался этой фальшивой эпохой, этой извращенной фантазіей, этой распущенностью нравовъ, которая послѣдовала за новой, свободной обстановкой.

Но приговоръ этотъ очень несправедливъ. Эти наивныя мечты объ идиллической жизни были искренни.

Обвиненіе за такое крайнее непониманіе жизни должно пасть на поколѣнія, воспитавшія этихъ мечтателей въ затворничествѣ, вдали отъ жизни, скрывая отъ подрастающей молодежи всю ея правду. Эти искреннія мечты о счастьѣ, о свободѣ, о правѣ человѣка жить по своему желанію, а не по волѣ деспота, о жизни близкой къ природѣ, о равенствѣ съ низшей братіей, эти наивныя, но искреннія мечты, конечно, создали и неглубокое, наивное, но прекрасное, обаятельное искусство. Это новое искусство, возросшее во Франціи и составляющее гордость націи, было выкинуто за бортъ и втоптано въ грязь дѣятелями революціи. Они видѣли въ немъ наслѣдіе ненавистной имъ аристократіи, занимавшейся удовольствіями и развратомъ, въ то время какъ массы народа умирали съ голода и задыхались въ непосильной работѣ. Снести съ лица земли все, что произведено этими эксплоататорами народа, было естественнымъ стремленіемъ. И наше поколѣніе воспиталось въ презрѣніи къ этому пустому, безсодержательному искусству, къ этой фривольности и игривости, и въ

уваженіи къ буржуазному „глубокомысленному“ искусству, казавшемуся намъ такимъ серьезнымъ и содержательнымъ.

Но время сгладило и успокоило страсти, ненависть народа къ умершей аристократіи улеглась. Теперь можно спокойнѣе оглянуться назадъ, справедливѣе оцѣнить и то, что было уничтожено, и то, чѣмъ оно было замѣнено. И при безпристрастной и строгой оцѣнкѣ вы увидите, что то — отвергнутое искусство, было создано людьми искренними и интеллигентными, что руководило его создателей желаніе всеобщаго счастья, что въ этомъ искусствѣ не было ничего такого, отъ чего бы должна была отшатнуться демократія, что было бы вполнѣ чуждо народу. Какъ нарочно и главой этой школы стоялъ Ватто, человѣкъ, вышедшій изъ народа, сынъ свободной Голландіи.

Развѣ воспѣваніе радостей жизни на лонѣ природы, развѣ упоеніе красотой и весельемъ, развѣ мечты о счастьѣ противны народу и принадлежатъ одной аристократіи? Развѣ не о томъ же мечтаетъ крестьянинъ? Развѣ онъ не хотѣлъ бы видѣть свою подругу красиво одѣтой, здоровой и веселой?

Отмѣтьте—никакихъ прославленій короля, никакихъ баталій и побѣдъ, никакой насмѣшки надъ мужикомъ и восхваленій добродѣтели сильныхъ міра нѣтъ въ искусствѣ Ватто и его школѣ.

За что же втоптали въ грязь это великое искусство? Зачѣмъ его оклеветали и прокляли? Неужели затѣмъ, чтобы замѣнить буржуазнымъ искусствомъ Франціи XIX в., которое до сихъ поръ не устаетъ воспѣвать подвиги Наполеона и его героевъ, писать плоскіе образа въ угоду іезуитамъ, и заполнять выставки голыми женщинами, анекдотами и всѣмъ тѣмъ товаромъ, который нуженъ сытому буржуа, и который, конечно, будетъ въ свое время уничтоженъ народомъ, какъ постыдная гадкая забава угнетающихъ народъ классовъ.

Какъ я сказалъ уже, главой этой новой школы былъ Антуанъ Ватто (1684 — 1721). Онъ былъ голландецъ по

происхожденію, сынъ бѣдной семьи, слабый болѣзненный человѣкъ, воспѣвавшій радости жизни, которыми онъ самъ никогда не пользовался. Его искусство, это — мечта о любви, мечта о недоступномъ счастьѣ. Картины Ватто представляютъ, большею частью, группы граціозныхъ и граціозно одѣтыхъ молодыхъ людей, веселящихся на лонѣ природы. Всѣ они держатъ себя непринужденно, всѣ наслаждаются жизнью. Отдаться радостямъ жизни такъ, какъ это дѣлаетъ элегантное общество на картинахъ Рубенса, эти люди не смѣютъ и не умѣютъ. Они воспитаны въ теплицѣ, они привыкли ко всему искусственному, и эта печать искусственности лежитъ на нихъ и дѣлаетъ ихъ немного жеманными, немного вычурными. Исполненіе этихъ картинъ вполнѣ гармонируетъ съ содержаніемъ, — оно такъ же граціозно, легко, гармонично, миловидно и нѣсколько искусственно, какъ постоянно повторяющійся въ нихъ костюмъ и типъ барышни (рис. 93, таб. XIV).

Ватто любитъ театръ и маскарады, своей искусственностью подходящіе къ его идеаламъ, и часто изображаетъ разныя сцены итальянской комедіи, арлекинады, разныхъ Пьеро, ряженыхъ пастушковъ и пастушекъ.

Колоритъ Ватто тоже неглубокій, но граціозный, ласкающій и жизнерадостный.

Кругомъ Ватто группируется цѣлая школа: Буше, Ланкре, Патеръ. Ланкре и Патеръ—прямые послѣдователи Ватто. Буше, этотъ страшно модный въ свое время и необыкновенно плодовитый живописецъ, какъ-то опошливаетъ то, что создано Ватто. У Буше — уже очень поверхностный рисунокъ, черезчуръ незатѣйливый колоритъ, совершенное отсутствіе изученія природы, слишкомъ откровенное битье на пикантность, безъ настоящаго чувства. Вся его живопись напоминаетъ расписанные вѣера и ширмы, а не настоящія картины. Онъ и занимался расписки крышекъ роялей и дверецъ каретъ.

Въ томъ же духѣ, какъ въ живописи, происходятъ перемѣны и въ архитектурѣ. Прямая линія всѣмъ надоѣла, и постоянные перепѣвы мотивовъ античнаго міра и итальянскаго барокко стали нагонять тоску. И вотъ для замѣны этихъ скучныхъ элементовъ вводятъ въ орнаментику архитектуры пучки травъ, раковины, нитки жемчуга, стилизованныя морскія волны, перевиваютъ ихъ живыми цвѣтами. Линіи начинаютъ разнообразить, стараясь отказаться отъ полной симметріи. Этотъ новый стиль извѣстенъ подъ названіемъ стиля рококо или рокай (rocaille).

Эта архитектура удивительно гармонируетъ съ живописью школы Ватто, и все это вмѣстѣ сливается въ общій гармоничный ансамбль, элегантный, безконечно веселый и граціозный, чисто французскій.

Послѣднимъ представителемъ живописи рококо былъ Фрагонаръ (1732—1806), можетъ быть не уступавшій Ватто въ граціозности своихъ фигуръ и превосходящій его въ строгости рисунка, въ знаніи природы (рис. 94, таб. XIV).

Это не слѣпой послѣдователь Ватто, а художникъ, работающій въ стилѣ эпохи, но обладающій большой индивидуальностью, громаднымъ вкусомъ. Находящаяся въ Эрмитажѣ картину Фрагонара „Поцѣлуй“ по реальности исполненія уже немного отходитъ отъ стиля рококо, приближаясь къ реальному жанру въ духѣ голландцевъ.

Фрагонаръ, какъ я сказалъ, былъ послѣднимъ художникомъ рококо. Послѣ него стиль этотъ погребенъ, и только въ послѣднее время во Франціи является тенденція продолжать это свое, національное французское искусство. Это новое искусство не совсѣмъ вытѣснило остатки академизма и ложноклассицизма XVII в. Ученики ле-Брёна борются съ этими новыми вѣяніями или принимаютъ ихъ отчасти.

Художникъ ванъ-Ло (1705—1751) даетъ классическія

картины, но проникнутыя духомъ рококо, иногда же прямо становится въ рядъ послѣдователей Ватто.

Искусство рококо къ концу царствованія Людовика XV вызываетъ новую реакцію. Людовикъ XVI вступаетъ на престолъ при совсѣмъ другомъ настроеніи, чѣмъ его предшественникъ. Въ народѣ уже глухо рокочетъ недовольство. Безпечно веселившееся высшее общество подслушало этотъ ропотъ и начинаетъ понимать, что приближается часъ расплаты. Веселость пропадаетъ и общество начинаетъ каяться въ своихъ грѣхахъ, подумывать о добродѣтели и благочестіи. Веселое искусство рококо обвиняютъ въ развращенности, въ растлѣніи нравовъ, требуютъ и отъ искусства покаянія, требуютъ, чтобы оно проповѣдывало добродѣтель, казнило порокъ, загладило свою вину передъ обществомъ.

Каясь въ своей развращенности, высшее общество начинаетъ заигрывать съ третьимъ сословіемъ, мѣщанствомъ и крестьянствомъ, награждая ихъ всякими добродѣтелями, притворяясь, что оно сочувствуетъ имъ.

Появляются картины, изображающія интимныя сцены въ мѣщанскихъ домахъ и фальшивыя насквозь композиціи, воспѣвающія добродѣтели и подвиги не боевыхъ генераловъ и аристократовъ, а крестьянъ и мѣщанъ, — жалкое желаніе задобрить людей, столѣтія выносившихъ гнетъ правящихъ классовъ.

Типичнымъ представителемъ этого новаго, фальшиваго (иначе нельзя назвать его) направленія, является знаменитый Грёзъ (1725 — 1805). Вы, вѣроятно, слыхали восторги передъ головками Грёза. Этого художника обожали не только аристократы его времени, но еще больше буржуа, не способные оцѣнить дѣйствительной тонкой красоты Фрагонара и не выносящіе его откровенности и искренности. Съ головками Грёза носились, какъ съ чѣмъ-то поэтичнымъ, граціознымъ, милымъ и невин-

93

95

94

96

93. Ватто. Любовь на франц. сценѣ. Берлинъ. 94. Фрагонаръ. Преслѣдованіе. 95. Грёзъ. Любопытная. 96. Шарденъ. Хозяйка. Гласго.

нымъ (рис. 95, таб. XIV). Но я думаю, что когда вы увидите нѣкоторыя изъ этихъ головокъ, согласитесь, что такая оцѣнка — притворство.

Типичнѣйшія произведенія Грёза распадаются на двѣ группы, обѣ тендеціозныя, обѣ съ желаніемъ учить, обѣ претендующія на идейность (на это всего легче попадается мѣщанство). Первая группа бичуетъ дѣвушекъ (свѣта) за легкомысліе, изображаетъ современныхъ кающихся магдалинъ, оплакивающихъ потерю своей чистоты; другая группа воспѣваетъ добродѣтели крестьянъ и мѣщанъ. Первая въ зрителѣ вызываетъ вовсе не ужасъ передъ порокомъ, а чувство прямо противоположное, и дѣлаетъ Грёза однимъ изъ самыхъ нечистыхъ художниковъ, какимъ-то ханжествомъ прикрывающимъ свою нечистоплотность. Вторая группа картинъ въ лучшемъ случаѣ вызываетъ въ зрителѣ нестерпимую скуку, а въ худшемъ — возмущаетъ своей наглой ложью. Въ этихъ картинахъ разсказывается подробно, какъ въ мѣщанскихъ семьяхъ дѣти заботятся о старикахъ, какъ женихи отказываются отъ приданаго, какъ крестьяне проводятъ время за чтеніемъ Библіи и т. п.

Грёзъ, впрочемъ, недурной мастеръ, и иногда интересъ исполненія нѣсколько искупаетъ невыгодное впечатлѣніе отъ этого притворства и ханжества.

Рядомъ съ умиравшимъ аристократическимъ искусствомъ и фальшивымъ направленіемъ Грёза, уже назрѣвало новое, здоровое, показавшее путь, по которому оно могло идти дальше. Представителемъ этого здороваго теченія былъ Шарденъ (1699 — 1779). Это — трезвый, здоровый и искренній жанристъ, изображавшій окружавшую его жизнь мелкихъ горожанъ безъ шаржа, безъ нравоученія, безъ анекдота, придерживаясь направленія лучшихъ голландскихъ мастеровъ XVII в., уступая, однако, имъ въ мастерствѣ исполненія (рис. 96, таб. XIV).

Я долженъ указать еще на одну отрасль живописи, давшую

намъ въ разбираемомъ вѣкѣ рядъ высокихъ образцовъ. Я говорю о портретѣ.

Граціозные, но нѣсколько манерные портреты оставилъ Фрагонаръ. Очень красивы, хотя однообразны и искусственны портреты Натье.

Латуръ (1704—1784) вводитъ въ употребленіе новую технику, пастель и оставляетъ цѣлый рядъ превосходныхъ портретовъ и головокъ.

Виже ле-Брёнъ (1755—1842)—граціозная художница. Она добивается въ своихъ портретахъ гораздо больше красоты, чѣмъ правды, и глубиной содержанія ея портреты не отличаются. По наружной красотѣ они производятъ впечатлѣніе и доставляютъ удовольствіе.

Но лучшимъ портретистомъ конца вѣка надо считать Луи Давида, котораго мы разберемъ подробно, разсматривая искусство революціи.

Громы революціи перевернули вверхъ дномъ всю жизнь Франціи и ея искусство. Разборомъ искусства революціи мы начнемъ исторію XIX в. А теперь заглянемъ въ другія страны: въ Германію и Англію.

Въ Германіи послѣ великихъ Дюрера, Гольбейна и Кранаха искусство спитъ. Въ половинѣ XVIII в. дѣлается попытка воскресить его. Но какая неудачная попытка! Какую фальшивую ноту взяли люди, думавшіе тогда создать національное искусство.

Въ это время были открыты развалины Помпеи и Геркуланума. Впечатлѣніе отъ этихъ ожившихъ вдругъ городовъ со всей ихъ культурой, со всѣмъ почти искусствомъ было очень сильное. Тогда же ученый Винкельманъ производитъ раскопки въ Греціи и опубликовываетъ свои труды. Увлеченіе античнымъ міромъ становится все сильнѣе и захватываетъ все интеллигентное общество и художниковъ слова и кисти. Гёте и Шиллеръ отдаютъ долгъ этому увлеченію. Понятно, что художники, же-

лавшіе воскресить живопись въ Германіи, подпадаютъ подъ то же вліяніе. Сравненіе образцовъ своего искусства (находившагося тогда въ полномъ разложеніи) и искусства античнаго привело къ выводу, что послѣднее не только — неизмѣримо выше, но, что оно — совершенно, что, сколько бы ни развивать свое, его грубыя формы никогда не дойдутъ до утонченности антика, что изученіе живыхъ нѣмцевъ никогда не поможетъ создать чего-нибудь похожаго на Аполлона Бельведерскаго.

И вотъ, желая хоть сколько-нибудь приблизиться къ этому недосягаемому идеалу, бросились изучать не природу, не свое родное, старое искусство, а антики, только антики. Началось изученіе гипсовъ, вырабатываніе высокаго стиля.

Ставъ на такую ложную дорогу, художники совершенно отошли отъ жизни, разучились писать и рисовать съ натуры, разучилсь передавать некрасивую, по ихъ мнѣнію, природу, некрасивыхъ людей. Получились мертвыя скучныя полуграмотныя попытки подойти къ стилю антиковъ.

Не надо я думаю говорить, что весь этотъ ложноклассицизмъ — одно сплошное недоразумѣніе. Вѣдь эллинскіе мастера дошли до своего идеала путемъ изученія природы, а не чужого искусства. Они воплощали свой идеалъ, изучая окружавшихъ ихъ людей. Разумнымъ подражаніемъ эллинамъ было бы стремленіе воплотить идеалъ человѣка XVIII в., а средствомъ для воплощенія идеала, изученіе окружающей жизни. Это былъ бы путь, завѣщанный эллинами.

Люди же, не изучавшіе живой природы, не только не могли создать что-нибудь подобное антикамъ, они даже были неспособны понять истинную красоту самого античнаго искусства. Греки не оставили намъ живописи, и эти подражатели не знали, гдѣ замствовать краски, а такъ какъ для передачи ихъ стиля краски были не нужны, то они мало-по-малу побросали совсѣмъ кисти и ограничились рисованіемъ картоновъ (т. - е.

оттушеванныхъ контуровъ). Однимъ словомъ, эти насадители новаго искусства совсѣмъ уничтожили живопись.

Самый яркій ложноклассикъ — Антонъ Рафаэль Менгсъ (1728—79). Онъ оставилъ нѣсколько скучныхъ классическихъ картинъ.

Яковъ Карстенсъ (1754—98) уже почти не писалъ красками и мертво, фальшиво, полуграмотно рисовалъ. Кромѣ нестерпимой скуки ничего, кажется, не могутъ вызвать его картоны, эти мертвые чертежи гипсовыхъ слѣпковъ.

Интересно, что этотъ ложноклассицизмъ, заразившій своимъ ядомъ и Германію, и Францію, проникшій и въ Англію, и въ Испанію, долго держится во всей Европѣ, и только постепенно, шагъ за шагомъ удается выбить его изъ его позицій.

Англія не имѣла до XVIII в. своей національной живописи. Еще въ XVII в. мы видимъ, что потребности въ искусствѣ англійскаго общества удовлетворяются иностранцами. Гольбейнъ, Рубенсъ, ванъ-Дикъ получаютъ заказы отъ англійскихъ лордовъ, и понемногу накопляются шедевры художниковъ континента въ галлереяхъ богатыхъ англичанъ. Эти коллекціи и послужили отчасти школой, давшей толчекъ развитію національнаго англійскаго искусства.

Въ первой половинѣ XVIII в. работаетъ въ Англіи Вилліамъ Гогартъ (1697—1764). Этого художника уже можно считать настоящимъ и даже типичнымъ англичаниномъ и родоначальникомъ англійстой жанровой живописи. Гогартъ—художникъ моралистъ, думающій при помощи своихъ картинъ исправлять нравы своихъ свременниковъ. Онъ оставилъ цѣлый рядъ рисунковъ и картинъ, полныхъ юмора и сарказма, бичующихъ принципы жизни высшаго англійскаго общества. Картины эти составляютъ серіи иллюстрацій къ какому-нибудь

нравоучительному разсказу. Такъ, есть серія подъ названіемъ „Модный бракъ“. Она начинается сценой, гдѣ подписываютъ брачный контрактъ, и каждая сторона торгуется изъ-за условій сдѣлки; затѣмъ слѣдуетъ рядъ сценъ безобразной семейной жизни и въ заключеніе — сцена дуэли между обманутымъ мужемъ и любовникомъ жены. Другія серіи рисуютъ намъ исторію падшей женщины, жизнь кутилы, проводятъ параллель между трудолюбіемъ и лѣнью и т. д.

Тутъ невольно напрашивается сравненіе между Гогартомъ и другимъ моралистомъ — Грёзомъ. Но разница сразу бросается въ глаза. Мораль Грёза — ханжество или притворство. Картины Гогарта говорятъ правду. Сцена брачнаго контракта въ деревнѣ перваго художника вся придумана и фальшива насквозь; Гогартъ разсказываетъ о томъ, что дѣйствительно происходитъ въ англійскомъ обществѣ. Жанровыя картины Грёза не имѣютъ ровно никакого значенія для характеристики среды, которую онъ изображаетъ; Гогартъ даетъ документы, по которымъ можно возстановить многія стороны англійской жизни его времени. Конечно, при болѣе строгомъ отношеніи къ жанрамъ Гогарта вы и въ нихъ найдете массу неправдоподобнаго. Да это и неизбѣжно, разъ цѣлью художника является не дать вѣрную картину жизни, а при помощи картины провести извѣстную мысль. Горячо относясь къ намѣченной цѣли, онъ невольно окрашиваетъ факты односторонне, что приводитъ къ большой натянутости и неправдоподобности. Вы видите, что въ дѣйстительности всѣ эти сцены не могли происходить такъ, какъ ихъ показываетъ Гогартъ. Онъ очевидно зналъ объ этихъ сценахъ, но непосредственно не наблюдалъ ихъ, а сочинялъ и придумывалъ. Его занимаютъ не самые образы, которые онъ даетъ, а только отвлеченная идея. И образы сами по себѣ выходятъ холодными и неинтересными, такъ какъ и авторъ къ нимъ, собственно говоря, холоденъ.

Съ указанной стороны, какъ жанриста-моралиста, всѣ и знаютъ Гогарта, забывая, что онъ былъ хорошимъ живописцемъ. Онъ оставилъ нѣсколько прекрасныхъ широко исполненныхъ этюдовъ и портретовъ.

Гогартъ типичный представитель и родоначальникъ англійскаго жанра. Любовь къ иллюстраціи, къ разсказу, къ сюжету, къ задней мысли въ картинѣ, даже къ загадкѣ, съ тѣхъ поръ все время проявляется въ англійскомъ искусствѣ, составляя его отрицательную, но типичную черту.

Четверть столѣтія спустя всплываетъ въ англійскомъ искусствѣ новое теченіе. Появляются одинъ за другимъ рядъ изумительныхъ портретистовъ, какъ наслѣдіе ванъ-Дика. Помните, что послѣдній долго жилъ въ Англіи, и его съ большимъ правомъ можно считать радоначальникомъ англійской портретной живописи.

Эти портретисты такіе же тонкіе аристократы, какъ ванъ-Дикъ. На ихъ портретахъ все — благородно и красиво, начиная съ модели и кончая красками. У всѣхъ на первомъ мѣстѣ — забота о красотѣ, о поэтичности общаго впечатлѣнія портрета. Къ счастію этихъ портретистовъ общество, въ которомъ они вращаются и работаютъ, даетъ имъ богатый матеріалъ, массу красивыхъ, породистыхъ лицъ и красивыхъ костюмовъ. Всѣ эти портретисты первоклассные рисовальщики и утонченные колористы, въ этомъ послѣднемъ сильно превосходящіе современныхъ имъ французовъ.

Въ этой группѣ — старшій и заслужившій самую громкую славу — Рейнольдсъ (Ioshua Reynolds) (1723 — 1792), а его достойный соперникъ — Генсборо (Gainsborough) (1727 — 1788). На первый взглядъ эти два мастера — похожи. Но между ними есть глубокая разница. Рейнольдсъ — больше виртуозъ, болѣе сознательно разсудочнымъ путемъ добивающійся эффекта (рис. 97, таб. XV). Генсборо — менѣе строгій рисовальщикъ, но

болѣе непосредственно отдающійся чувству, болѣе глубокій, болѣе тонкій (рис. 98, таб. XV).

Къ этимъ двумъ примыкаютъ: Ромней, Ребурнъ, Гоппнеръ и др. Нѣсколко моложе — Лавренсъ, умершій уже въ 30 году прошлаго столѣтія.

Генсборо же является и однимъ изъ родоначальниковъ англійскаго пейзажа, который въ англійскомъ искусствѣ начинаетъ играть видную роль, рядомъ съ сюжетнымъ жанромъ и аристократическимъ портретомъ. Генсборо пишетъ пейзажъ не официальный, не придуманный, не античный и не итальянскій, какъ это дѣлаютъ французы XVIII вѣка, а свой англійскій. Онъ пишетъ его, конечно, еще условно, но искренно, и наблюдая натуру, стараясь передать тѣ чувства, что она вызываетъ въ художникѣ. Объ этой сторонѣ живописи Генсборо какъ-то забываешь, передъ его обаятельными портретами, но значеніе пейзажа Генсборо огромное. Это была серьозныя попытка найти дорогу по стопамъ голландцевъ къ интимному пейзажу къ передачѣ настроенія своей родной сѣверной природы.

Эти тенденціи, да и все англійское искусство XVIII вѣка уже намѣчаютъ дальнѣйшую дорогу и служатъ переходомъ къ новому искусству, искусству XIX вѣка.

ЛЕКЦІЯ ДЕВЯТНАДЦАТАЯ.

Эпоха Великой революціи.

Конецъ XVIII и начало XIX вѣка даютъ картину упадка и застоя искусства по всей Европѣ за очень рѣдкими, единичными исключеніями.

Во Франціи, которая съ половины XVIII в. все время стоитъ во главѣ искусства Европы, началась революція. Лучшія силы страны отдаются борьбѣ за освобожденіе отъ стараго режима. На эту борьбу направлены всѣ помыслы, всѣ чувства всѣхъ талантливѣйшихъ и болѣе отзывчивыхъ людей націи. Искусствомъ некому заниматься, искусство никого не интересуетъ, если и оно не хочетъ взять на себя роль проповѣдника идеаловъ революціи или вдохновителя массъ, идущихъ собственной грудью отстаивать свои права. Изящный Фрагонаръ и Виже ле-Брёнъ сходятъ со сцены, о Шарденѣ забываютъ.

Единственнымъ человѣкомъ, который какъ будто сумѣлъ угадать, какая должна быть роль художника этой бурной эпохи, считали, а можетъ быть нѣкоторые и теперь считаютъ, Луи Давида (1748—1825).

Этотъ талантливый, сильный и энергичный человѣкъ принимаетъ видное участіе въ революціи, какъ гражданинъ, и считаетъ своимъ священнымъ долгомъ и своимъ искусствомъ служить идеѣ революціи. Давидъ проповѣдуетъ о томъ, что

искусство должно заниматься не пустяками, а дѣломъ, что оно должно служить родинѣ, должно исцѣлять, учить, а не забавлять.

Посмотримъ, что же даетъ искусству и что даетъ революціи Давидъ?

Онъ съ первыхъ же шаговъ заявилъ себя сторонникомъ и послѣдователемъ того ложноклассицизма, который къ концу XVIII в. начинаетъ увлекать всю Европу. Вы знаете, какъ подѣйствовали на германскихъ художниковъ и общество открытія ученыхъ (Винкельмана и др.), показавшихъ міру всю красоту и совершенство формъ античнаго искусства.

Франція имѣла свое развитое искусство и казалось бы не нуждалась въ слѣпомъ подражаніи антикамъ, но теперь тамъ къ классическому міру влечетъ поклоненіе предъ добродѣтелями героевъ древней Спарты и Римской республики. Вы уже видѣли, какое прочное гнѣздо въ концѣ XVIII в. свила себѣ мораль въ искусствѣ (Гогартъ, Грёзъ). Тутъ найдено еще новое средство проповѣди улучшенія нравовъ — воспѣваніе добродѣтелей античныхъ героевъ. Конечно, это одна сторона дѣла, другая сторона увлеченія античностью не имѣла ничего общаго съ моралью. Высшіе классы замѣнили пасторали въ игривыхъ костюмахъ пастушекъ вечерами, гдѣ дамы слушали отрывки античной поэзіи, лежа на кушеткахъ, обутыя въ сандаліи и полуодѣтыя въ костюмы греческихъ гетеръ. (Такіе вечера устраивала и Виже ле-Брёнъ).

Но Давидъ явился представителемъ не этого изящнаго духа античности, а строгаго, скучнаго, добродѣтельнаго классицизма, классицизма школьнаго, риторическаго. Онъ требовалъ, чтобы фигура въ картинѣ была изучена и нарисована не только по натурщику, но и по антику, чтобы лица и фигуры были обязательно прекрасны, чтобы сюжетъ былъ возвышенный и возбуждалъ благородныя мысли и чувства, и самъ объясняетъ свое искусство, какъ средство воспитанія гражданской

добродѣтели. Такъ понимали его и окружающіе. И вотъ этотъ, въ сущности, реакціонеръ въ искусствѣ, былъ всѣми признанъ за художника революціи. При этомъ всѣ какъ-то проглядѣли, что, отказываясь отъ искусства XVIII в. и поставивъ на его мѣсто ложноклассическое, — замѣнили свободное и болѣе демократическое искусство Ватто и Шардена, искусствомъ самой деспотической эпохи, искусствомъ Людовика XIV.

Такая путаница понятій объясняется слѣпой ненавистью буржуазной толпы ко всему, что она считаетъ принадлежностью ненавистнаго стараго режима.

Незнакомая съ искусствомъ и исторіей, она помнила, что аристократы пробавлялись искусствомъ рококо, и возненавидѣла это искусство. О томъ, что ложноклассицизмъ — созданіе и любимое дѣтище режима короля-солнца, она уже забыла и не знала. Вѣдь хотѣла же республиканская толпа уничтожить въ странѣ всѣ памятники готическаго искусства. Былъ даже составленъ рядъ проектовъ, какъ разрушить эти величественные соборы, и только строгое вмѣшательство конвента спасло французское искусство отъ этого вандализма.

Успѣху и славѣ Давида способствовало еще и то, что онъ самъ, какъ гражданинъ, былъ однимъ изъ дѣятельныхъ вождей революціи и участвовалъ въ подписаніи смертнаго приговора Людовику XVI.

Насколько была сильна связь искусства Давида съ революціей, и насколько искреннимъ онъ былъ республиканцемъ, показываетъ то, что онъ, какъ писалъ свои скучно добродѣтельныя прописи при Людовикѣ XVI, такъ ихъ продолжалъ и во время революціи и первой республики, такъ же и во время Наполеона; при чемъ Наполеономъ онъ увлекается, повидимому, еще болѣе, чѣмъ республикой, и его знаменитая картина: „Коронованіе Наполеона“ (1804 г.) написана съ гораздо большимъ жаромъ и жизнью, чѣмъ его добродѣтельные классиче-

скіе барельефы въ краскахъ. И уже совсѣмъ не герои Спарты и Рима и не строгіе античные мраморы здѣсь вдохновляютъ художника, а чувственный, блестящій Рубенсъ.

Но Давидъ самъ не выдерживаетъ иногда своей роли, отступаетъ отъ своей теоріи и пишетъ не классическую, а живую сцену. Онъ написалъ умирающаго Лепеллтье, затѣмъ убитаго Марата. Картина эта написана реально и всегда будетъ имѣть интересъ и историческій, и какъ сильная трагическая сцена, пережитая и прочувствованная художникомъ.

Эти картины и указываютъ, какимъ изобразителемъ своего времени могъ бы быть Давидъ, какимъ яркимъ историкомъ эпохи. Но онъ не хочетъ быть историкомъ, онъ хочетъ быть проповѣдникомъ, революціонеромъ, и это желаніе, эта теорія и губятъ Давида, какъ художника, такъ какъ роль революціонера въ искусствѣ онъ понимаетъ крайне превратно. Желаніе учить мѣшало Давиду быть безпристрастнымъ историкомъ, а быть горячимъ, увлекающимся, хотя бы и пристрастнымъ изобразителемъ того, что всѣхъ волновало, чѣмъ всѣ жили, мѣшала Давиду его ложная академическая теорія, его постоянное желаніе быть значительнымъ, величественнымъ, изображать только прекрасное, а не то, что давала жизнь.

Въ его картинѣ: „Клятва въ залѣ Jeu de pomme“ всѣ фигуры нарисованы были прежде нагими, потомъ на нихъ надѣвались костюмы. Всѣмъ приданы аффектированныя, театральныя позы. Изъ фигуръ и даже лицъ удалено почти все идивидуальное, и получилась сцена изъ жизни гипсовыхъ фигуръ или, въ лучшемъ случаѣ, актеровъ.

Придавать значеніе идейное этой картинѣ смѣшно. Развѣ картина, особенно такая, можетъ кого-нибудь убѣдить въ правотѣ той или другой идеи. Развѣ раскрытыми ртами, вытянутыми руками и т. п. можно показать содержаніе клятвы всѣхъ этихъ людей. Развѣ понятно въ картинѣ, пойдетъ ли

эта толпа разрушать Бастилію или спасать жизнь короля отъ революціонеровъ?

Если бы Давидъ вмѣсто попытки учить, проповѣдовать и проводить идеи изобразилъ одну изъ сценъ революціи такъ, какъ онъ ее видѣлъ, впечатлѣніе было бы другое, и значеніе картины было бы вѣчно. Мы бы имѣли документъ, имѣли бы типы современниковъ, и по нимъ бы и можно было справедливѣе оцѣнить содержаніе сцены, безъ того, чтобы художникъ навязывалъ намъ то или другое ея толкованіе.

И дѣйствительно, когда Давидъ берется за портретъ, гдѣ его ложныя теоріи непримѣнимы, гдѣ никакая тенденція не вкладывается въ произведеніе, онъ становится большимъ, почти первоклассномъ мастеромъ. Увидѣвъ прекрасные портреты Рекамье (рис. 99, таб. XV), химика Лавуазье или Наполеона, мы гораздо полнѣе переносимся въ эпоху, гораздо болѣе постигаемъ ея духъ, чѣмъ по всѣмъ сложнымъ и глубокомысленнымъ композиціямъ Давида. Эти портреты лучше всего показываютъ, какой большой мастеръ жилъ въ Давидѣ и какъ можетъ пагубно отразиться на творчествѣ даже большого художника увлеченіе ложными теоріями.

Такъ что же сдѣлалъ Давидъ для дѣла революціи? Какъ видите, здѣсь его роль, какъ художника, очень ничтожна, и напрашивается вопросъ; да можетъ ли художникъ вообще играть роль въ политическомъ движеніи, не останется ли искусство тутъ въ сторонѣ, не безсильно ли оно въ этой области?

Я не задумываясь отвѣчу, что роль искусства и въ этой области громадна. Только надо вѣрно понимать эту роль. Область искусства — чувство. Охваченный извѣстнымъ чувствомъ, настроеніемъ, художникъ-творецъ, при помощи своего произведенія, заражаетъ этимъ настроеніемъ и зрителя и можетъ повести его за собой, овладѣть имъ. Къ искусству въ

грубой формѣ всегда и прибѣгаютъ вожаки народа, когда надо возбудить толпу, когда надо подчинить ее своей волѣ, объединить сотни душъ однимъ чувствомъ, однимъ желаніемъ; когда надо вести людей на подвиги, на смерть.

Для чего одѣваютъ солдатъ въ пеструю форму, для чего развертываютъ передъ ними знамена и бодрыми звуками марша, красивыми стройными рядами заставляютъ итти на врага? Развѣ не такъ же могли бы стрѣлять и рѣзать грязные, оборванные люди и безъ торжественной музыки. Нѣтъ, отнимите у солдата эту эстетическую обстановку, и онъ почувствуетъ себя не героемъ, а грязнымъ убійцей и большею частью не рѣшится стрѣлять въ себѣ подобныхъ.

Торжественно грустная мелодія Марсельезы, этой пѣсни людей, идущихъ умирать за свободу, не разъ объединяла толпы и вела ихъ на подвиги. Въ то же время логически убѣдить человѣка, что ему надо умереть, чтобы послужить дѣлу свободы, всегда очень трудно.

Подобно музыкѣ дѣйствуютъ часто и рѣчи ораторовъ, не содержаніемъ, а чувствомъ, темпераментомъ подчиняя себѣ массы.

Къ искусству, какъ къ сильному и вѣрному средству, прибѣгаетъ всегда и религія для подчиненія себѣ народа, для вербовки вѣрующихъ. Вспомните мрачно-таинственные храмы Египта, страшныхъ боговъ индійскихъ браминовъ и поэтичные храмы-пещеры буддистовъ. Вспомните жестокихъ святыхъ и страшные суды, изображенные на стѣнахъ средневѣковыхъ соборовъ, или всю пышность церковной обстановки Византіи, когда послы Владимира избрали православіе для русскаго народа, потому что ихъ поразилъ блескъ церковнаго служенія, а вовсе не глубина ученія Христа.

Напрасно будутъ говорить, что эти средства дѣйствуютъ только на грубыя массы. И у интеллигентнаго человѣка пробѣгаютъ мурашки по спинѣ отъ великолѣпной церковной службы

съ органомъ и хоромъ въ величественномъ готическомъ храмѣ, или при видѣ марширующихъ частей войскъ подъ звуки оркестра, хотя бы человѣкъ этотъ былъ вовсе не религіознымъ и самымъ злѣйшимъ врагомъ милитаризма. Но интеллигентный человѣкъ пойметъ, что въ первомъ случаѣ его заражаетъ архитектура и музыка, а не какое-то таинственное общеніе съ Божествомъ; а во второмъ — красивое зрѣлище, а не чувство любви къ родинѣ или монарху.

Но искусство и другимъ путемъ можетъ вліять на общественную жизнь. Художники въ теченіе многихъ столѣтій все прославляютъ величіе разныхъ фараоновъ и королей, воспѣваютъ красоту женщинъ богатыхъ классовъ и благородство аристократовъ и тутъ же пишутъ жалкихъ забитыхъ плебеевъ, пьяныхъ и грязныхъ и тѣмъ поддерживаютъ классовую рознь.

Но является художникъ, охваченный любовью къ человѣку вообще, какъ Брюгель, Веласкезъ, Рембрандтъ и заставляетъ насъ любить и меньшую братію. Развѣ это не цѣлый переворотъ въ человѣческихъ взаимоотношеніяхъ, переворотъ, влекущій за собой и перемѣну отношеній и переустройство общества?

Такъ вотъ, кто подготовляютъ общественные перевороты, вотъ кто являются застрѣльщиками въ новыхъ теченіяхъ, а не тѣ, кто пытаются поставить искусство на чужую дорогу, навязать ему роль проповѣдника тѣхъ или иныхъ общественныхъ идеаловъ или политическихъ ученій. Сила искусства — въ непосредственномъ дѣйствіи на чувство. Картина можетъ заставить зрителя чувствовать то, что переживалъ художникъ въ моментъ ея созданія. Она можетъ вызвать любовь, ненависть, восторгъ или негодованіе по отношенію къ лицу, изображенному на ней, къ группамъ лицъ, къ извѣстному общественному явленію. Но картина не можетъ никого и ни въ чемъ убѣдить, не можетъ ничего доказать.

Какъ на отличный отъ Давида типъ художника-революціонера тутъ умѣстно будетъ указать на испанца Гойю, закончившаго собою XVIII и начавшаго XIX вѣкъ.

Это безпокойный, неуживчивый человѣкъ, совершенно не способный жить по установленному шаблону. Онъ мечется отъ работы ко всевозможнымъ приключеніямъ, постоянно заводитъ драки, разныя любовныя интриги, бьется на дуэляхъ и не разъ долженъ покидать родной городъ, спасаясь отъ преслѣдованій. Его пытливый умъ подвергаетъ неумолимой критикѣ отживающіе обычаи, испорченные нравы, ту вѣчную ложь, на которой зиждутся еще многія стороны общественной жизни. Онъ страстно, съ темпераментомъ настоящаго испанца, всѣми силами души борется со всякимъ проявленіемъ безсмысленной рутины, рабства, ханжества, со всякимъ обскурантизмомъ. Это какой-то врожденный революціонеръ.

Вспомните все испанское искусство и испанскую жизнь: инквизиція, монастыри, спасающіеся монахи, строгій неумолимый этикетъ двора, — никакихъ радостей, никакихъ свѣтскихъ развлеченій. И вотъ въ эту-то удушливую атмосферу могильнаго склепа Гойя вноситъ свѣжую струю французскаго рококо, воспѣваніе радостей жизни, веселый смѣхъ, и заражаетъ этимъ все общество, даже монастыри.

Охранители старины и благочестія приходятъ въ ужасъ. Но Гойя идетъ дальше и въ цѣломъ рядѣ превосходныхъ гравюръ даетъ злѣйшую сатиру на духовенство, дворъ, королевскихъ министровъ, и аристократію. Никого не щадитъ этотъ ядовитый человѣкъ, и никакія преслѣдованія не могутъ сломить его.

Сатиры Гойи появляются цѣлыми томами, отдѣльными серіями. Его „Капричіо“, конфискованное инквизиціей, спасено тѣмъ, что авторъ посвятилъ книгу королю. Потомъ онъ издаетъ „Бѣдствія войны“, „Бой быковъ“, „Пословицы“, „Плѣн-

ники“ и т. д. Кстати укажу громадную разницу между моралями Гогарта (о фальшивомъ Грёзѣ ужъ позвольте и не упоминать) и сатирами Гойи. Гогартъ думаетъ объ исправленіи нравовъ, но сами образы его не волнуютъ, они — только средство проведенія идей. Гойя съ восторгомъ пишетъ сперва одѣтую, потомъ нагую обаятельную дѣвушку и съ такой же страстью, съ глубочайшей ненавистью рисуетъ ряды отвратительныхъ существъ, олицетворяющихъ священниковъ, монаховъ и членовъ инквизиціи или правительства. Онъ наслаждается, создавая то дорогой ему, то отвратительный образъ. Онъ руководится всегда чувствомъ, всегда страстью, а не теоретическимъ желаніемъ провести въ общество ту или другую идею. О сильномъ вліяніи на общество этого смѣлаго, брошеннаго прямо въ лицо старому режиму вызова, я думаю, не надо и говорить.

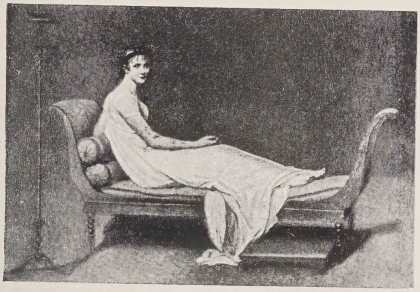
Общество конца XIX в., охваченное тѣмъ же желаніемъ свободы, тѣмъ же духомъ безпощадной критики видитъ съ удивленіемъ, что его чувства, его мысли предвосхищены и высказаны цѣлымъ столѣтіемъ ранѣе въ Испаніи.

Гойя не былъ первоклассным живописцемъ. Его краски не всегда интересны, рисунокъ не всегда твердъ, и большимъ знаніемъ формы художникъ не обладаетъ. Но избытокъ сильнаго чувства искупаетъ всѣ недостатки и дѣлаетъ и личность, и творчество Гойи одними изъ самыхъ привлекательныхъ въ исторіи искусства. Подражателями Гойи являются въ XIX вѣкѣ импрессіонисты во Франціи, а къ концу вѣка и нѣкоторые испанскіе художники. Но въ свое время онъ остался одинокимъ предвозвѣстникомъ будущихъ вѣяній, будущаго искусства.

Итакъ, вѣкъ революціи подарилъ Францію скучнѣйшимъ, мертвымъ ложноклассицизмомъ, возвратомъ къ искусству Людовика XIV, которое по недоразумѣнію приняли за что-то новое, даже демократическое, и которымъ замѣнили дѣйстви-

97

98



99

100

101

97. **Рейнольдсъ.** Портретъ. 98. Генсборо. Мистрисъ Шериданъ. Колл. Ротшильда. 99. Давидъ. Г-жа Рекамье. Лувръ. 100. Прюдонъ. Справедливость и месть преслѣдуютъ преступленіе. 101. Делакруа. Рѣзня въ Хіосѣ. Лувръ.

тельно демократическое искусство Шардена и относительно свободное искусство рококо.

Зато революція сыграла роль демократизатора искусства, сдѣлавъ его доступнымъ народу. Массы картинъ и статуй перевезены были изъ дворцовъ въ музеи, сдѣлавшіеся публичными. Многіе дворцы, уцѣлѣвшіе отъ разрушенія, обращены сами въ музеи. И народъ теперь владѣетъ тѣмъ, что принадлежитъ ему по праву. Конечно, наступитъ время, когда величайшія произведенія художниковъ всѣ станутъ достояніемъ націи, а не только украшеніемъ частныхъ квартиръ.

Такъ вотъ въ какомъ положеніи застаетъ искусство наступающій XIX в. Вездѣ застой, вездѣ мертвый, разсудочный, фальшивый ложноклассицизмъ. Пытаясь же быть современными, художники впадаютъ въ резонерство, въ проповѣдь. Въ одной Англіи еще держатся традиціи великихъ портретистовъ, да Гойя расшевеливаетъ застывшее кругомъ море.

Въ остальной Европѣ разучились почти писать.

ЛЕКЦІЯ ДВАДЦАТАЯ.

Назарейцы и романтики въ Германіи.

Въ Германіи первый ударъ классицизму былъ нанесенъ группой назарейцевъ. Но прежде, чѣмъ описывать какое-нибудь движеніе впередъ отъ классицизма, я долженъ еще разъ указать на нѣкоторыя особенности ложноклассицизма нѣмецкаго.

Помните, во Франціи поборники классицизма не изъ-за одной формы вводили этотъ стиль. Имъ хотѣлось вдохнуть духъ древнихъ грековъ и римлянъ въ современныхъ французскихъ гражданъ. Ложноклассики временъ Давида протестовали противъ безсодержательности искусства рококо, а не противъ его красокъ, не противъ формы. Высокихъ традицій (уже тогда установившихся) французской школы никто не оспаривалъ, и накопившіяся за время существованія ея знанія неизмѣнно передавались, какъ святыня, какъ завѣтъ отцовъ, отъ одного поколѣнія къ другому. Это—необходимый залогъ поступательнаго движенія искусства. Вы уже знаете, что только путемъ накопленія знаній многихъ поколѣній создаются шедевры.

Давидъ, отбросивъ направленіе и духъ рококо и жанристовъ (Шардена), не отказался отъ красокъ, отъ умѣнья рисовать съ живого человѣка. „Коронованіе Наполеона“ и портреты Давида показали, какимъ онъ былъ крупнымъ живопис-

цемъ. Вы увидите далѣе, что и Энргъ, этотъ ярый фанатикъ классицизма, лишенный всякаго пониманія красокъ, былъ все-таки прекраснымъ рисовальщикомъ и вдохновлялся не одними гипсами.

Теперь обратитесь къ классикамъ нѣмецкимъ. И рѣчи не было о томъ, чтобы духъ античныхъ грековъ и римлянъ, подходилъ къ духу нѣмцевъ конца XVIII в. Они взяли классицизмъ за образецъ, благодаря превосходству формы античнаго искусства передъ роднымъ.

Тутъ не было никакой заботы о сохраненіи какихъ бы то ни было традицій (да и мало было хорошихъ традицій, такъ какъ искусство до зарожденія классицизма было въ полнѣйшемъ упадкѣ). Напротивъ, художники хлопотали о томъ, чтобы какъ можно скорѣе забыть, что они нѣмцы, уничтожить все національное и питаться только антиками, одними антиками; даже перестали изучать живого человѣка (не только свое искусство), такъ какъ онъ не довольно красивъ. И въ результатѣ живопись уничтожена, вмѣсто картинъ — картоны, вмѣсто живописи и живой формы — полуграмотный лепетъ учениковъ гипсоваго класса.

Разница между положеніемъ искусства въ эпоху классицизма во Франціи и Германіи — огромная. Во Франціи, мѣняя направленіе, живопись шла по новому пути, вооруженная блестящими традиціями и громадными знаніями. Ее всегда ведутъ мастера. Въ Германіи все приходится начинать сначала. На то, чтобы художники выучились рисовать нужны десятки лѣтъ. На возрожденіе колорита нужно еще болѣе; и за красками нѣмецкому искусству придется обращаться къ сосѣдямъ, въ ту же Францію съ ея дорогими традиціями, съ ея почти непрерывнымъ движеніемъ впередъ.

Ученый Винкельманъ и его соратники повернули искусство къ классицизму. Поворотъ отъ классицизма опять дѣлаетъ

ученый — Вакенродеръ. Въ противоположность Винкельману, видѣвшему все спасеніе въ античномъ мірѣ и считавшему все готическое, нѣмецкое и современное, безобразнымъ, Вакенродеръ умиляется передъ романтикой и готикой, передъ средневѣковымъ искусствомъ. Онъ горячо осуждаетъ искусственное пересаживаніе въ Германію сухого и чуждаго нѣмцамъ классицизма. За Вакенродеромъ пошла группа молодыхъ художниковъ, проникшихся любовью къ прелести христіанскихъ традицій среднихъ вѣковъ. Это все были люди кроткіе, религіозные, настоящіе христіане, которыхъ нисколько не трогали воинственные римляне и чувственные греки. Героемъ этихъ новыхъ христіанъ былъ Христосъ и, попавши въ Римъ, эти мечтатели увлеклись не антиками, а кроткими ликами рафаэлевскихъ мадоннъ и произведеніями художниковъ ранняго Возрожденія. Въ 20-хъ годахъ XIX столѣтія въ Римѣ въ кельѣ одного заброшеннаго монастыря (св. Исидора) жила колонія этихъ художниковъ. Среди нихъ выдающимися были: Овербекъ, Корнеліусъ, Шадовъ, Фейтъ, Фюрихъ и др.

Это были люди изъ разныхъ уголковъ Германіи, объединенные только общностью стремленій.

Колонія жила вполнѣ жизнью отшельниковъ, скромно питаясь, все время отдавая искусству. Эти полухудожники-полумонахи въ насмѣшку были прозваны назарейцами, и эта кличка за ними такъ и осталась.

Эти чистые подвижники и въ искусствѣ всего больше любили отраженіе христіанскаго благочестія, мечтали о сліяніи религіи съ искусствомъ.

Они отрицали необходимость долгаго ученія, даже изученія природы и считали, что областью искусства должно быть чувство, что надо любить, чувствовать, мечтать, а чистое вдохновеніе создастъ и великое искусство. Но это, повидимому, про-

тивоположное классикамъ теченіе, привело вовсе не къ противоположнымъ результатамъ.

Обновленіе могло притти только съ замѣной изученія чужого искусства изученіемъ природы, съ замѣной подражанія чужому, продолженіемъ своего.

Ни того, ни другого назарейцы не сдѣлали. Отказавшись отъ постояннаго строгаго изученія природы, они, естественно, впали въ подражаніе своимъ любимымъ мастерамъ, и вмѣсто поддѣлки подъ античные барельефы появились рабскія и неумѣлыя подражанія итальянцамъ дорафаэлевской эпохи. Это, конечно, шагъ отъ ложноклассицизма, но шагъ не впередъ, а въ сторону.

Правда, назарейцы опять взялись за краски, отказавшись отъ одного сухого картоннаго стиля, но ихъ „чужія“ краски не имѣютъ никакой цѣны, а въ области формы замѣна изученія мастеровъ формы — грековъ изученіемъ художниковъ, болѣе слабыхъ въ рисункѣ, не подвигало, конечно, дѣла впередъ. Единственный плюсъ новаго движенія, это замѣна подражанія скульптурѣ въ живописи подражаніемъ живописи же, а главное — введеніе искренности и чувства въ творчество.

Назарейцы оставили много слабыхъ картинъ религіозныхъ и съ философской подкладкой, иллюстрацій Библіи и нѣмецкихъ писателей. Овербекъ, Шноръ и др. такъ и остались вѣрными тому направленію, по которому искусство не могло двигаться.

Но изъ этой назарейской школы выдѣлились два теченія: одно—мертвое, приведшее къ академизму, къ Вильгельму Каульбаху и уничтожившее само себя, другое — живое, сумѣвшее угадать національный духъ нѣмецкаго генія, направить искусство на настоящую дорогу, найти завѣты великаго прошлаго германскаго искусства и продолжать его. Это теченіе, извѣстное подъ названіемъ Нѣмецкаго романтизма, довело искусство

Германіи до Беклина и, можетъ быть, и сейчасъ еще не умерло въ германскомъ народѣ.

Первое, академическое теченіе повелъ одинъ изъ главарей назарейской школы — Корнеліусъ (1783—1867).

Оставивъ своихъ товарищей восхищаться сіенцами и флорентійцами, онъ возомнилъ себя Рафаэлемъ и Микель Анжело новаго времени. Это былъ ученый и философъ. Мюнхенскій король Людовикъ I, считавшій себя покровителемъ родного искусства, страшно любилъ Корнеліуса, и по заказу короля послѣдній расписываетъ стѣны и плафоны мюнхенскихъ дворцовъ и музеевъ. Современники молились на Корнеліуса, пораженные глубиной философской мысли въ его картинахъ и его микель-анжеловскимъ рисункомъ и кистью. Мы теперь можемъ только порадоваться, что часть этихъ картинъ, въ подражаніе Микель Анжело написанныхъ фреской, разсыпалась и не мозолитъ глазъ своей нестерпимой безвкусицей. Работа Корнеліуса была одной изъ неудачныхъ попытокъ соединить философію съ искусствомъ. Вѣрнѣе, — въ этихъ фрескахъ философъ, лишенный художественнаго чутья, вкуса и пониманія задачъ искусства, неизвѣстно для чего пытается вмѣсто словъ говорить образами, вмѣсто пера писать совершенно чуждой ему кистью.

Если прочесть то, что Корнеліусъ думалъ высказать своими картинами, можно удивиться его глубокомыслію, но, смотря на воплощеніе этихъ глубокихъ мыслей, можно не менѣе удивляться безвкусію, безталанности автора и тупости общества, которое могло не только серьезно говорить объ этихъ картинахъ, но даже восхищаться ими.

Глубину картины Корнеліуса его поклонники видѣли въ томъ, что къ ней прилагалось многословное названіе, а сходство съ Микель Анжело въ томъ, что ни одна фигура ни на одной картинѣ Корнеліуса не производитъ ни одного дѣй-

ствія или движенія просто и естественно, а всѣ корчатся и ломаются.

Между прочимъ своими фресками Корнеліусъ испортилъ и Мюнхенскую глиптотеку, музей, гдѣ хранятся безцѣнные античные мраморы. Вы ходите по заламъ музея очарованные великой простотой, прямо неземнымъ совершенствомъ этихъ мраморныхъ боговъ и, нечаянно поднявъ кверху взглядъ, встрѣчаете подъ потолкомъ безвкусно намалеванныя картинки, на которыхъ корчатся безграмотно нарисованныя не то гипсовыя фигуры, не то картонныя куклы. Неизвѣстно почему одна изъ нихъ розовая, другая желтая, третья почти сѣрая. Всѣ онѣ безпокойно дергаются, о чемъ-то кричатъ, почему-то вытягиваютъ руки и таращатъ глаза. Онѣ раздражаютъ, шокируютъ своимъ присутствіемъ въ этомъ храмѣ искусства. Фрески эти должны поучать разнымъ глубокимъ вещамъ при помощи сценъ изъ античнаго міра.

Настоящій ложноклассикъ, какъ Менгсъ, конечно, лучше бы исполнилъ задачу, такъ какъ онъ, не очень хорошо справляясь съ натурой, зналъ, по крайней мѣрѣ, въ совершенствѣ античное искусство. Корнеліусъ же и съ гипсовъ не умѣлъ нарисовать хоть сколько-нибудь красиво.

Онъ долго былъ директоромъ Мюнхенской академіи и калѣчилъ въ ней юношество. А его вдохновенныя рѣчи, его чистая, благородная самоотверженная душа собирали вокругъ него учениковъ. Загипнотизированные личностью учителя они забыли, что не философъ, а художникъ можетъ воспитать живописца, что нельзя выучиться рисунку у человѣка, не умѣющаго рисовать и краскамъ у человѣка, совершенно не понимающаго ихъ значенія.

Вѣнцомъ направленія, даннаго Корнеліусомъ, является не менѣе крупная знаменитость — Вильгельмъ Каульбахъ (ум. въ 1874 г.).

Съ этимъ нѣмцы и до сихъ поръ носятся опять-таки благодаря его глубокомысленности. На самомъ дѣлѣ это скучнѣйшій эклектикъ, твердо, увѣренно и академически правильно, но до невозможности безцвѣтно рисующій и очень слабо оріентирующійся въ краскахъ. Онъ написалъ рядъ громадныхъ холстовъ со сложными сюжетами à la Рафаэль. Про эти картины можно сказать только, что онѣ нестерпимо скучны, и что въ нихъ нѣтъ ни одного штриха своего собственнаго.

Другое теченіе — живое, повидимому, начато художникомъ Штейнле. Этотъ товарищъ Овербека и Шнора иногда забываетъ о своемъ христіанскомъ благочестіи и пускается въ иллюстрацію языческаго германскаго эпоса, нѣмецкихъ сказокъ, преданій. Тутъ уже подражаніе итальянцамъ невозможно, приходится изображать родную жизнь, исторію, природу! Нѣмецъ пробуждается въ художникѣ, и онъ невольно становится на путь, проложенный великимъ нѣмецкимъ искусствомъ, продолжаетъ утерянныя традиціи Кранаха, Альтдорфера. Не знаю, придавалъ ли самъ Штейнле значеніе своимъ этимъ, чисто нѣмецкимъ рисункамъ. Но за эти-то именно отступленія его имя всегда останется на страницахъ исторіи.

По этой дорогѣ и пошли великіе нѣмецкіе романтики — Ретель и Швиндъ.

Ретель исполнилъ то, къ чему ложными путями стремился Корнеліусъ. Онъ воскресилъ монументальную стѣнную живопись. Ему заказана была роспись императорской залы въ Аахенѣ. 24-лѣтній Ретель написалъ на стѣнахъ циклъ картинъ изъ жизни Карла Великаго. Въ нихъ молодой художникъ показываетъ себя сразу ученикомъ Дюрера, а не своихъ ближайшихъ учителей (Фейтъ). Въ этихъ фрескахъ все строго и просто, вездѣ форма вполнѣ связана съ содержаніемъ. Ничего не сдѣлано въ угоду стилю изъ желанія походить на какого-

нибудь стараго мастера. Всѣ картины проникнуты сильнымъ чувствомъ и настроеніемъ.

Ретель успѣлъ еще создать два цикла рисунковъ: „Переходъ Ганнибала черезъ Альпы“ и „Пляску смерти“. Эти, потрясающія по впечатлѣнію иллюстраціи, исполнены подъ впечатлѣніемъ ужасовъ революціи 1848 г.

Точно страшный кошмаръ, вездѣ видитъ Ретель ужасный образъ смерти въ видѣ хитраго, веселаго и безжалостно косящаго людей скелета. Этотъ скелетъ является то въ образѣ генерала, ведущаго на смерть солдатъ, то въ видѣ агитатора, приводящаго людей на баррикады, гдѣ ихъ разстрѣливаютъ картечью. На одномъ изъ лучшихъ рисунковъ смерть приводитъ съ собой холеру на костюмированный балъ. Ряженые и костюмированные люди падаютъ и корчатся въ предсмертныхъ судорогахъ, въ углу сидитъ на креслѣ неумолимая фигура холеры, а вмѣсто въ ужасѣ убѣгающихъ музыкантовъ смерть сама играетъ, какъ на скрипкѣ, на двухъ человѣческихъ костяхъ. Отъ этихъ рисунковъ морозъ проходитъ по кожѣ.

Сильное впечатлѣніе, конечно, вызвано не однимъ сюжетомъ; придумать страшныхъ сюжетовъ можно сколько угодно. Рисунки эти исполнены изумительно, рукой первокласснаго рисовальщика и проникнуты глубочайшимъ чувствомъ, доходящимъ до болѣзненности. Ретель точно самъ не выдерживаетъ близости создаваемыхъ имъ страшныхъ образовъ и около 40 лѣтъ отъ роду сходитъ съ ума.

Но самая крупная фигура изъ группы нѣмецкихъ романтиковъ — Швиндъ (Schwind) (1804 — 1871).

Это какой-то стихійный художникъ. Онъ не только не хотѣлъ, онъ не могъ, не умѣлъ подражать. Онъ изображаетъ только свои мечты, свою душу. Это глубокій поэтъ, мечтатель, влюбленный до безумія въ природу, которую онъ населяетъ всѣмъ тѣмъ сказочнымъ міромъ, которымъ живутъ дѣти (рис. 102, таб. XVI).

Швиндъ вездѣ видитъ гномовъ, фей, великановъ, онъ какъ будто дѣйствительно вѣритъ въ нихъ и изображаетъ ихъ точно съ натуры. Во всѣхъ его сказочныхъ рисункахъ нѣтъ ни тѣни придуманности, сочиненности. Все прямо вылилось изъ его чистой дѣтской души, все пережито и перечувствовано. Но замѣтьте, создавая свои обаятельныя сказки, Швиндъ нигдѣ не поддѣлывается ни подъ дѣтскій лепетъ, ни подъ народное „лубочное“ искусство. Онъ говоритъ своимъ языкомъ. Онъ самъ большой ребенокъ. Онъ не для маленькихъ, какъ старшій, разсказываетъ сказки. Онъ самъ упивается ими, самъ переживаетъ ихъ и воплощаетъ свои видѣнія, свои любимыя мечты.

Швиндъ и въ природѣ и въ типѣ женской красоты остается самимъ собой, остается чистымъ нѣмцемъ и поэтомъ природы. Ничего итальянскаго, ничего чужого нѣтъ у него и въ этой области. Природу онъ изучаетъ свою. Типъ человѣческой красоты у Швинда свой, нѣмецкій, но можетъ быть не менѣе обаятельный, чѣмъ у многихъ итальянцевъ.

О недостаткахъ Швинда я говорить не стану; о нихъ забываешь передъ его твореніями. Скажу только одно: не ищите въ немъ живописца. Швиндъ жилъ въ вѣкѣ рисунка, и формой, а не колоритомъ выражалъ свои мысли и чувства.

Швиндъ и въ частной жизни былъ такимъ же большимъ ребенкомъ, какъ въ искусствѣ. Непрактичный, вспыльчивый, не приспособленный къ борьбѣ, онъ не создалъ себѣ карьеры. Современники не поняли и не оцѣнили его. Онъ можетъ быть и пропалъ бы для исторіи; его рисунки могли разойтись по рукамъ и потонуть въ морѣ мѣщанскаго искусства. Но одинъ мюнхенскій меценатъ, графъ Шакъ, собралъ большую часть рисунковъ Швинда и помѣстилъ въ своей частной галлереѣ въ Мюнхенѣ. Тамъ и можно любоваться ими.

Продолжать дѣло Швинда начали много позднѣе (Бёк-

линъ); среди окружавшихъ его — онъ былъ чужой. Никто при немъ не догадался дать его рисунки дѣтямъ. Вотъ гдѣ бы онъ нашелъ сразу справедливыхъ цѣнителей и горячихъ защитниковъ.

Въ Германіи и пейзажъ переживаетъ періодъ романтизма. Классическій пейзажъ съ развалинами храмовъ, съ разными Діанами и Одиссеями, замѣняется мотивами сѣверной природы. Но это не реальный пейзажъ, въ которомъ художникъ передаетъ извѣстное впечатлѣніе отъ уголка родной природы, игру свѣта и красокъ. Тутъ художникъ при помощи пейзажа вызываетъ въ зрителѣ извѣстное опредѣленное чувство. Пейзажъ сочиняется для возбужденія этого чувства. Бури и мрачныя картины природы, смѣняющіяся уютными уголками лѣса съ молящимися рыцарями или отшельниками, горныя долины съ растрепанными елями, водопады со скользящимъ по нимъ лучомъ свѣта прорвавшимся черезъ безпокойныя тучи (очень мало впрочемъ напоминающимъ настоящее солнце), — вотъ любимыя пейзажныя темы романтиковъ.

Не надо говорить, что романтическіе пейзажи большей частью еще мало интересны въ краскахъ, но пейзажисты все-таки больше имѣютъ съ ними дѣла, рѣже удовлетворяются однимъ рисункомъ и способствуютъ постепенному возрожденію колорита.

Романтизмъ во Франціи.

Мертвый ложноклассицизмъ, къ началу XIX в. охватившій всю Европу, конечно не удовлетворялъ болѣе чуткихъ людей и вызвалъ реакцію. Во Франціи не всѣ современники Давида къ счастью подчинились его теоріи. Эти протестанты, правда, не имѣли успѣха въ широкихъ слояхъ общества, работъ ихъ

не превозносили такъ, какъ ложноклассическіе барельефы Давида, зато эти произведенія пролагали путь будущему искусству, а не возвращали его назадъ ко временамъ Людовика XIV. Работы этихъ протестантовъ и сейчасъ еще нравятся намъ, тогда какъ отъ ложноклассическихъ картинъ Давида вѣетъ такимъ холодомъ, что на нихъ невозможно смотрѣть.

Портретистка Виже ле-Бренъ (1755—1842), какъ я уже указалъ, совсѣмъ иначе, чѣмъ Давидъ, понимала связь античнаго міра съ новымъ. Ее въ античномъ мірѣ привлекала только его эстетическая сторона и примѣсь античности не портитъ ея портретовъ. А во время процвѣтанія доктринерскаго ложноклассицизма Давида эта изящная художница сходитъ со сцены, не ломая своего таланта въ угоду желанію большинства. (Я конечно не сравниваю величины талантовъ ле-Бренъ и Давида. Отчасти силой таланта Давида и объясняется успѣхъ произведенной имъ реформы, успѣхъ его ложнаго направленія.)

Тоже портретистъ Жераръ (1770 — 1837) имѣетъ мужество не поддаваться теоріямъ Давида, оставаясь чистымъ портретистомъ и притомъ даже преимущественно портретистомъ аристократіи.

Между прочимъ онъ пишетъ и портретъ Рекамье. Но у Давида портретъ ея проникнутъ духомъ античнаго міра, а у Жерара она, хотя тоже одѣта въ какой-то полуантичный костюмъ, но и поза ея, и выраженіе лица, и фонъ картины дышатъ ароматомъ будуара современной свѣтской женщины, а не римской матроны. У Давида это — сильная, энергичная, страстная и властная женщина съ жестокимъ взглядомъ, а Жераръ написалъ женщину красивую, вѣрнѣе даже хорошенькую, съ обворожительнымъ красивымъ бюстомъ и сантиментальной чувственной улыбкой.

На портретахъ Жерара проходятъ передъ нами ряды высокопоставленныхъ лицъ, аристократовъ, членовъ королевскаго

дома, министровъ и генераловъ, и вы видите, что мечты о нравахъ античной Греціи и Римской республики были только мечтами, что вернувшіеся въ Парижъ послѣ реставраціи Бурбоны, остались такими же, какъ были до своего изгнанія, что всѣ эти сановники, генералы и женщины нисколько не измѣнились, переживъ всѣ ужасы революціи. Вся эта галлерея портретовъ Жерара говоритъ очень много историку, представляя драгоцѣнные документы эпохи.

Сравнительно рѣдкія экскурсіи Жерара въ античный міръ — мало интересны сами по себѣ, но съ исторической точки зрѣнія можно указать, что въ нихъ отступаетъ на задній планъ вѣрность антикамъ и прокрадывается чувствительность и даже сантиментальность. Это заставляетъ уже ихъ относить не къ классической, а къ нарождающейся романтической школѣ.

Но первый, настоящій сильный и неотразимый ударъ былъ нанесенъ классицизму главой нарождающейся романтической школы, Прюдономъ (1758 — 1828). Прюдонъ на 10 лѣтъ моложе Давида и представляетъ ему полную противоположность.

Тотъ — энергичный общественный дѣятель, пользовавшійся широкой популярностью и теоретикъ въ искусствѣ. Этотъ — замкнутый въ себѣ мечтатель, нѣжное поэтическое существо, не умѣющее бороться съ невзгодами общественной жизни. И жестокая жизнь со всей ея пошлостью долго мучила и калѣчила этого поэта формъ и красокъ.

Прюдонъ родился въ Клюни отъ бѣдныхъ родителей и въ дѣтствѣ занимался тѣмъ, что рисовалъ угольками и острыми камешками и воплощалъ свои колористическія мечты, за неимѣніемъ красокъ, соками травъ и цвѣтовъ.

Рано женившись на дочери мѣстнаго нотаріуса, онъ большую часть жизни провелъ, окунутый въ прелести мѣщанской семьи съ кучей дѣтей и недалекой сварливой женщиной, отравлявшей ядомъ своей пошлости вдохновенныя мечты поэта.

Наконецъ художникъ не выдерживаетъ и рѣшается покинуть свой семейный очагъ. Тутъ на его горизонтѣ появляется призракъ счастья въ лицѣ его ученицы, Констанціи Майеръ. Это была чуткая тоже поэтичная и вдохновенная натура, вполнѣ раздѣлявшая и понимавшая мечты своего учителя. Она тоже оставила рядъ картинъ по содержанію и внѣшности очень близкія къ произведеніямъ Прюдона. Но и эта страстная неуравновѣшенная натура, не выдержавъ косыхъ взглядовъ мѣщанской среды, ужаснувшись своего „ложнаго“ положенія около своего учителя, — покончила съ собой.

Прюдонъ едва пережилъ это горе и черезъ два года послѣ смерти Майеръ угасъ.

Прюдонъ пользуется для своихъ картинъ тоже сюжетами изъ античнаго міра, но его привлекаетъ этотъ міръ не какъ средство проповѣди, а самъ по себѣ, своей красотой, своей поэзіей. Пользуясь античнымъ сюжетомъ, Прюдонъ не изучаетъ гипсовъ, а компануетъ сцену изъ живыхъ людей. Красоту композиціи онъ строитъ не на линіяхъ, напоминающихъ римскій барельефъ, а на пятнѣ, свѣтотѣни, краскахъ, однимъ словомъ на живописи. А, главное, побужденіемъ написать картину, служатъ у Прюдона не мысль, а чувство. Онъ не придумываетъ, а переживаетъ сцену и сильнымъ чувствомъ заражаетъ и зрителя.

Одна изъ лучшихъ картинъ Прюдона изображаетъ убійцу, преслѣдуемаго фуріями (рис. 100, таб. XV).

Здѣсь больше аллегоріи и символики, чѣмъ классицизма. Картина представляетъ очень живописное пятно, съ эффектной игрой свѣта и тѣни и уже вовсе не напоминаетъ барельефа.

Портретъ императрицы Жозефины вмѣсто классической обстановки имѣетъ пейзажный фонъ, и императрица изображена мечтающей на лонѣ природы.

Художникъ Гро (1771—1835) уже и сюжетъ начинаетъ

брать изъ современной жизни, несмотря на то, что воспитанъ былъ ложноклассикомъ.

Участвуя въ походахъ Наполеона, Гро былъ плѣненъ красотой настоящихъ битвъ и сталъ изображать ихъ.

Онъ писалъ Наполеона на Арденскомъ мосту, передъ пирамидами или посѣщающимъ зачумленныхъ въ Яффѣ и т. п. Тутъ уже, правда еще условно, изображены живые люди въ ихъ костюмахъ, и художникъ разсказываетъ дѣйствительно происходившія и видѣнныя имъ событія. Но событія эти изображаются не реально, а изъ желанія вызвать болѣе сильное чувство эффектно компануются. Такъ сцена посѣщенія Наполеономъ чумныхъ въ Яффѣ изображена не въ тѣсномъ госпиталѣ, какъ она происходила въ дѣйствительности, а подъ портикомъ какой-то мечети и т. д. Эти новыя вѣянія все больше захватываютъ общество и художниковъ, и къ первой четверти XIX в. романтизмъ становится господствующимъ теченіемъ въ искусствѣ. Въ литературѣ Корнеля и Расина смѣняетъ смѣлая Жоржъ-Зандъ, сантиментальный Мериме и великій Викторъ Гюго.

Послѣдній выступаетъ и какъ живописецъ и пишетъ страстные романтическіе пейзажи.

Любовь къ сильнымъ ощущеніямъ и яркимъ краскамъ захватываетъ все больше общество. Даже на костюмахъ Парижа отражается это теченіе — появляются красные жилеты, красныя ленты на дамахъ.

Въ частности перевороту въ живописи способствуютъ коллекціи картинъ, которыя къ этому времени заполняютъ Лувръ. (Наполеонъ въ своихъ походахъ захватилъ по всей Европѣ массу произведеній искусства для обогащенія знаменитаго Парижскаго музея.) Рядомъ съ сухими классиками молодежь увидѣла Тиціана и Рубенса, передъ которыми классики дѣлались невыносимо скучными.

И среди новаго поколѣнія художниковъ, выростаютъ такія пылкія натуры, какъ Жерико или Делакруа.

Первый (1791—1824) пишетъ великолѣпныхъ всадниковъ на буйныхъ коняхъ, раненаго въ бою кирасира и свой знаменитый „Плотъ Медузы".

Медуза — корабль, потерпѣвшій крушеніе. Часть спасшихся построила плотъ и долгіе дни безъ пищи и крова носилась на немъ по морю, пока встрѣчное судно не подобрало наконецъ страдальцевъ. Жерико узналъ подробности событія отъ очевидцевъ. По разсказамъ ихъ сдѣлалъ плотъ и съ натуры писалъ его. По натурщикамъ писалъ и фигуры. Это все было ново. Но Жерико не избѣжалъ театральности позъ; не рѣшился одѣть въ ихъ настоящее платье людей, изъ которыхъ многіе не кстати написаны нагими и, несмотря на омывающія плотъ волны, — сухими; побоялся художникъ сдѣлать людей изможденными голодомъ и страданіями. Такъ дань классицизму отдана и въ этой романтической картинѣ.

Еще болѣе горячая голова — Делакруа (1799—1867). Въ зрѣлыхъ произведеніяхъ Делакруа не только нѣтъ никакого изученія антиковъ, у него вообще нѣтъ никакой опредѣленной теоріи композиціи и творчества, ничего выученнаго. Это — страстный темпераментъ, исполняющій свои картины очевидно подъ вліяніемъ сильнаго экстаза. Онъ отрицаетъ всѣ теоріи Давида о единой красотѣ, о неизмѣнности античнаго идеала. Все, что вызываетъ въ насъ сильное чувство, интересно художнику и можетъ быть темой для картины.

Делакруа пишетъ сильнымъ, смѣлымъ мазкомъ, и видно, что краски пріобрѣтаютъ для него самостоятельное значеніе, особенно послѣ путешествія художника въ Англію и на Востокъ. Съ Далакруа началась въ XIX в. настоящая живопись, и всѣ современые живописцы считаютъ его своимъ родоначальникомъ и учителемъ.

Первая картина Делакруа—„Ладья Данте“. Это—сцена изъ Дантовскаго „Ада“, изображающая Харона, перевозящаго Данте и Виргилія черезъ Стиксъ. Въ водѣ корчатся нагія тѣла грѣшниковъ, они лѣзутъ изъ воды на лодку, впиваются въ нее зубами... Картина проникнута трагическимъ ужасомъ.

Такимъ же драматизмомъ полны всѣ произведенія Делакруа, его „Рѣзня въ Хіосѣ“ (рис. 101, таб. XV), „Медея“, „Тассо въ темницѣ“ и др.

Делакруа былъ со своею живописью настолько новъ, что вызвалъ бурю негодованія непонимавшихъ его современниковъ.

Среди людей травившихъ этого великаго человѣка, первые ряды составляютъ группы отживающихъ ложноклассиковъ. Во главѣ ихъ стоитъ послѣдній большой, сильный ложноклассикъ, знаменитый Энгръ (1780—1867).

Война между этими двумя группами — представителями умирающаго классицизма и молодого романтизма — велась не на животъ, а на смерть. Энгръ не жалѣлъ красокъ, чтобы очернить своихъ враговъ, и большинство общества, какъ всегда, поддерживало этого защитника рутины.

Самъ Энгръ былъ хорошимъ рисовальщикомъ. Особенно интересны его маленькіе карандашные портреты, которымъ онъ самъ не придавалъ значенія. Хороши и нѣкоторые живописные портреты Энгра, если забыть о его краскахъ, которыя приходится признать отвратительными. Онъ совершенно не понималъ ихъ и считалъ почти лишними для живописи.

Энгръ былъ послѣднимъ сильнымъ бойцомъ ложноклассицизма. Позднѣйшія вспышки его тормозятъ, правда, на время ростъ искусства, но серьезнаго значенія для исторіи не имѣютъ.

Делакруа же, осмѣянный при жизни, остается учителемъ новыхъ поколѣній, ничего кромѣ скуки не выносящихъ отъ классическихъ картинъ Давида и Энгра.

Реализмъ во Франціи и Германіи.

Отношеніе общества къ геніальному художнику подобное тому, что мы видѣли въ исторіи Делакруа, неумѣнье и нежеланіе понять крупную личность, злоба на человѣка за то, что онъ уходитъ впередъ, что онъ не раздѣляетъ пошлыхъ взглядовъ толпы, не отказывается отъ своего мнѣнія въ угоду вкусамъ большинства — все это типичныя явленія для всего XIX вѣка.

Третье сословіе, совершившее революцію и замѣнившее собой свергнутую имъ аристократію, теперь становится душой государства.

Но аристократія изъ поколѣнія въ поколѣніе культивировавшая утонченный вкусъ, знала искусство и умѣла ориентироваться въ немъ. Ничего этого не было у буржуа. Они въ жизни вообще цѣнили только сытость, комфортъ и покой. И въ искусствѣ они любили естественно то, что способенъ былъ понять и оцѣнить ихъ грубый глазъ, что подходитъ ко вкусамъ сытаго животнаго. Поэтому эти новые меценаты и поддерживаютъ и выдвигаютъ художниковъ эклектиковъ, не ищущихъ въ искусствѣ новыхъ путей, а повторяющихъ изъ прошлаго то, что пріятно ихъ новымъ покровителямъ. Истинные жрецы искусства остаются непонятыми и чуть не умираютъ съ голоду. Буржуа жестоко мститъ

имъ за нежеланіе поклоняться его толстому карману, за неумѣнье написать картину, которая бы дополняла обстановку мѣщанской квартиры, возбуждала бы аппетитъ въ столовой, развлекала забавнымъ разсказомъ въ гостиной, щекотала бы чувственность въ кабинетѣ холостяка или въ будуарѣ.

Желающихъ за деньги угождать вкусу толпы всегда находится не мало; много художниковъ выходитъ изъ буржуазной среды искренно зараженныхъ ея вкусами, и вотъ вѣкъ господства буржуазіи во Франціи ознаменованъ производствомъ, невѣроятно большого количества картинъ въ мѣщанскомъ вкусѣ. Мѣщанская монархія Людовика Филиппа, вторая республика и вторая имперія особенно питались этимъ пошлымъ искусствомъ.

И теперь, когда искусство совершило свое освободительное движеніе, когда конецъ вѣка выдвинулъ рядъ первоклассныхъ художниковъ, когда это новое Возрожденіе охватило искусство всего міра, буржуазныя массы все еще пробавляются продуктами этого нездороваго суррогата искусства, а настоящее искусство остается достояніемъ интеллигентнаго меньшинства.

Не думайте, чтобъ у мѣщанства не мѣнялись вкусы за долгое время господства. Нѣтъ, и въ гостиной буржуа бываетъ мода то на исторію, то на жанръ, то на чувствительныя сцены, то на прилизанную, то на широкую манеру письма.

Интересно, что при измѣнившихся условіяхъ и представители аристократіи постепенно утрачиваютъ свой вкусъ и становятся въ ряды покровителей пошлости въ искусствѣ.

Во времена Луи Филиппа всеобщей симпатіей и буржуазіи и аристократіи пользовался Ари Шеффферъ. Творчество его — смѣсь классицизма съ романтизмомъ, формъ, заимствованныхъ у старыхъ мастеровъ съ сантиментальной экспрессіей. Все — дѣланно, чувствительно, но лишено настоящаго чувства.

Эта же эпоха выдвигаетъ знаменитаго Поля Деларош а (1797 — 1856). Онъ и сейчасъ пользуется поклоненіемъ мѣ-

щанъ въ искусствѣ и является создателемъ той театральной исторической живописи, которую долго принимали за настоящее искусство.

Деларошъ и его послѣдователи передаютъ въ картинѣ не впечатлѣнія своей жизни, не свои идеалы воплощаютъ въ искусствѣ. Они фабрикуютъ по извѣстному рецепту картины, которыя по ихъ мнѣнію должны быть интересны, должны производить впечатлѣніе. Художникъ отыскиваетъ на страницахъ исторіи тему, какое-нибудь ужасное или трогательное происшествіе, и по различнымъ подлиннымъ документамъ старается возстановить всю обстановку событія. Затѣмъ подыскиваются натурщики лицомъ и фигурой похожіе на участниковъ предполагаемой драмы, костюмерамъ заказываются точные костюмы, а бутафорамъ предметы, окружавшіе сцену. Изъ всего этого матеріала составляется нѣчто въ родѣ живой картины, и вся сцена цѣликомъ или по частямъ пишется съ натуры, по возможности до обмана глаза. Въ результатѣ — настоящая оперная обстановка со всей ея фальшью, съ актерами и статистами вмѣсто живыхъ людей. Таковы „Сыновья Эдуарда“, „Убійство герцога Гиза“. „Кромвель у гроба Карла“ и т. п. произведенія Делароша. Можетъ быть, сходство съ театромъ, такъ любимымъ французами этой эпохи, дѣлало картины эти популярными.

Въ эпоху второй имперіи, блестящій Парижъ Наполеона III особенно поощряетъ мѣщанское искусство.

Большіе художники, вожаки освобожденія искусства, уже сказали свое слово, уже начата борьба, но еще до побѣды далеко, толпа забрасываетъ грязью и насмѣшками тѣхъ, кому она будетъ потомъ ставить памятники, а слава и деньги льются на голову угодниковъ буржуазіи.

Теперь историковъ смѣнили живописцы женщинъ. Розовыя и бѣлыя, гладкія женскія тѣла, съ утрированными въ сторону

пикантности формами, покрываютъ огромныя стѣны выставокъ парижскаго салона; но это не соперничество въ разрѣшеніи трудной задачи изображенія человѣческаго тѣла, это не стремленіе найти идеалъ красоты, это не впечатлѣнія окружающей жизни! По каталогамъ — все это картины сюжетныя, аллегорическія, миѳологическія, а по исполненію, по поверхностному рисунку, безхарактерной живописи, по отсутствію всякаго типа, всякой индивидуальности, всѣ эти женщины представляютъ просто общія мѣста, образцы пошлости. Одинъ Кабанель написалъ десятки женщинъ. Вотъ списокъ его картинъ: Далила, рожденіе Венеры, дочь Іевфая, Руфь, Суламлита, Тамара, Флора, Эхо, Психея, Гера, Лукреція, Федра, Клеопатра, Пенелопа, Дездемона, Фіаметта, Франческа и т. д. Откуда такое разнообразіе? Что общаго между этими сюжетами? Общее то, что все это — натурщицы, слабо нарисованныя и прилизанно чистенько вытушеванныя, пошловато хорошенькія, съ правильными соблазнительными формами. Никакой серьезной задачи колорита, свѣта или формы не ставитъ себѣ художникъ.

Самый популярный живописецъ женскихъ тѣлъ — Бугро (род. 1825). Онъ рисовалъ академически правильно, пожалуй даже красиво, а писалъ въ сладкихъ нѣжныхъ тонахъ и до того гладко, чисто и законченно, что приводилъ буржуа въ неописуемый восторгъ. Одна изъ его картинъ продана была за 1.000.000 фр.

Перечисленіемъ представителей пошлости въ искусствѣ мы заниматься, конечно, не будемъ.

Пресытившись своимъ спокойствіемъ и благополучіемъ, буржуа начинаетъ иногда искать сильныхъ ощущеній, появляется спросъ на разныя драматическія раздирающія сцены. И тогда кровавыя пятна, искаженныя лица, убійцы и насильники, пытки и казни перемѣшиваются на выставкахъ съ женскими тѣлами. То вдругъ буржуа почувствуетъ себя гражданиномъ и

представителемъ великой націи, и на сцену выплываютъ подвиги національныхъ героевъ, побѣды французскихъ войскъ и т. п. Немало пишется для мѣщанъ и мелкихъ жанровъ съ хорошимъ сюжетомъ и плохой живописью. Послѣднимъ впрочемъ Франція никогда не была такъ заражена, какъ сосѣдняя Германія.

Въ этой массѣ буржуазнаго искусства отдѣльными небольшими звѣздами сіяютъ мѣстами проблески настоящаго сильнаго таланта, не давая погрузиться искусству въ безпросвѣтный мракъ, поддерживая дорогія традиціи большихъ мастеровъ, оберегая лучшіе завѣты французской школы. Но отдѣльныя исключенія не въ силахъ разсѣять мракъ, ночь обратить въ день, не въ силахъ повернуть искусство на другую дорогу.

Попробуемъ выдѣлить нѣсколько именъ художниковъ сумѣвшихъ сохранить свой талантъ отъ мѣщанской пошлости.

Эрнестъ Мейсонье (1815—1891) любимецъ буржуазной публики — дѣйствительно хорошій рисовальщикъ и искренній человѣкъ, и его лучшія жанровыя и историческія (батальныя) картины приближаются къ мелкимъ голландцамъ XVII вѣка. Онъ не забавляетъ зрителя замысловатыми разсказами, но иногда впадаетъ въ другую крайность, обращая картину въ „издѣліе“, поражающее вовсе не своей художественностью, а въ узкомъ смыслѣ технической ловкостью. Публика восхищается въ нихъ тѣмъ, „какъ это ловко сдѣлано, какъ тонко выписано“. При жизни Мейсонье, коллекціонеры платили бѣшеныя деньги за его маленькія картинки и, помѣщая ихъ въ своихъ галлереяхъ, привѣшивали около нихъ на шнуркѣ лупу для разсматриванья тонкой работы. Теперь картины эти потеряли половину своей стоимости. Однако „1814-й годъ“ Мейсонье никогда не потеряетъ значенія, какъ историческая картина, трактованная до того реально, будто авторъ былъ свидѣтелемъ сцены.

Такое же серьезное отношеніе къ исторіи проявилъ и Жанъ Поль Лоранъ. Его картины часто переносятъ зрителя въ дѣйствительную обстановку изображеннаго событія, а не на оперную сцену, какъ произведенія Делароша. Но Лоранъ навѣваетъ скуку своей разсудочностью. Въ этихъ картинахъ много ума и мало искусства. Въ нашей Третьяковской галлереѣ есть „Императоръ Максимиліанъ передъ казнью“ Лорана. Поль Бодри (1828—1886) знаменитый своими декоративными картинами въ Парижской оперѣ, но часто спускающійся до пошловатыхъ „nu“ à la Кабанель. Эннеръ, недавно умершій, красиво писавшій женскія тѣла, сверкающія металлическимъ блескомъ, съ контурами, теряющимися въ сумракѣ глубокаго темнаго фона, фарфоровый прилизанный Жеромъ (род. 1824 г.), не лишенный вкуса и правильно рисующій, Делоне, Лефевръ, Гебертъ, Меньянъ, Кормонъ, Дюэзъ, и др.; цѣлая группа художниковъ-орьенталистовъ (Деканъ, Фромантенъ и др.), познакомившихъ Европу съ красотой природы и искусства Востока—все это художники, заслуживающіе уваженія.

Я, конечно, далекъ отъ мысли перечислить все, что было талантливаго въ эпоху процвѣтанія мѣщанскаго искусства. Но всѣ эти художники не вносятъ въ искусство ничего абсолютно новаго. Мейсонье новъ для начала XIX в., но все, что онъ могъ дать, уже было ранѣе въ XVII в. Вся эта группа идеалистовъ: Бодри, Эннеръ и др. въ сущности повторяютъ старое, не будучи въ состояніи подняться даже до высоты болонцевъ. Всѣ эти художники понятны толпѣ и вмѣстѣ съ нею проходятъ мимо вождей освободительнаго движенія, не замѣчая или не понимая ихъ.

Вотъ въ общихъ чертахъ фонъ, на которомъ развиваются новыя теченія, приводящія искусство XIX в. къ новымъ формамъ, дающимъ и ему прово занять видное мѣсто въ исторіи.

Казалось бы, что и художники, подобные Мейсонье, ведутъ искусство по пути реализма. Конечно, но они не довольно смѣлы, чтобы быть реформаторами. Такимъ смѣлымъ, сильнымъ человѣкомъ явился Гюставъ Курбе (1819 — 1877 г.). Это замѣчательно цѣльная и удивительно любопытная фигура. Широколицый и широкоплечій, коренастый, здоровенный деревенскій парень съ неистощимой энергіей и несокрушимымъ здоровьемъ, — онъ съ первыхъ же шаговъ объявляетъ жестокую войну всему, что считаетъ въ искусствѣ нездоровымъ или безполезнымъ. Всѣ традиціи академіи, классицизмъ, романтизмъ, изученіе антиковъ, всякія аллегоріи, всякая фантазія, все чувствительное, сантиментальное, нѣжное и поэтическое его возмущаетъ. Изученіе и воспроизведеніе природы, живой, реальной природы—единственная цѣль искусства, по мнѣнію этого прямолинейнаго человѣка.

Курбе своей грубостью сразу возстановилъ противъ себя всѣхъ, и его первыя произведенія встрѣтили бурю негодованія; но ничто ни могло сломить эту желѣзную натуру. Всѣ неудачи заставляютъ художника только усиливать энергію своей борьбы, еще рѣзче подчеркивать свою вражду ко всему окружавшему его искусству и поддерживавшей это искусство публикѣ.

Онъ работаетъ не одной кистью; вездѣ, гдѣ можно, споритъ, кричитъ, бранится и на словахъ и въ печати и съ незнающимъ предѣла фанатизмомъ отстаиваетъ свои принципы.

Жюри Салона постоянно отвергаютъ картины Курбе, и онъ дѣлаетъ свои отдѣльныя выставки, одна изъ которыхъ была украшена вывѣской: „Реализмъ Курбе“.

Содержаніе картинъ Курбе: „Каменотесы“, двое рабочихъ, разбивающіе камни у края шоссе; „Похороны въ Орнансѣ“ группа буржуа со священникомъ во главѣ надъ могилой (рис.

106, табл. XVII) „Возвращеніе съ конференціи“, гдѣ направляется по домамъ группа подгулявшихъ священниковъ; „Сенскія барышни“, скучающія на лонѣ природы; „Купальщица“, но не идеализированная хорошенькая женщина, а грубая, толстая мѣщанка, съ противнымъ рыхлымъ и жирнымъ тѣломъ.

Затѣмъ идетъ рядъ пейзажей (лѣсъ съ дерущимися оленями) широко, но условно и черно написанныхъ, много этюдовъ обнаженныхъ натурщицъ. (Во времена Курбе нельзя было прослыть хорошимъ живописцемъ, не показавъ себя на какомъ-нибудь этюдѣ нагого тѣла.)

Проповѣдь Курбе возымѣла свою силу. Союзникомъ его выступилъ писатель Прудонъ *). Цѣлый рядъ художниковъ сталъ продолжать это реальное направленіе, требуя изученія природы и окружающей жизни во всей ея неприглядности, а не гипсовъ и старыхъ мастеровъ, и общество постепенно мирится съ этимъ направленіемъ.

Самъ Курбе не былъ тонкимъ живописцемъ. Живопись его была черная, и всѣ сцены, происходящія на воздухѣ, написаны въ комнатѣ. Композиція вездѣ сочиненная. Курбе не умѣлъ выхватить изъ природы куска и вполнѣ безыскусственно передать его. Очевидно проповѣдовать реализмъ легче, чѣмъ стать на дѣлѣ вполнѣ реальнымъ живописцемъ!

Въ концѣ концовъ, большая часть картинъ Курбе лишена поэзіи и истиннаго творчества, и не ему суждено было указать истинный путь искусству.

Однако съ Курбе искусство поставлено на твердую почву. Оно будетъ теперь наблюдать окружающую жизнь и передавать ее, не прикрашивая, со всею ея грубостью, съ ея и положительными и отрицательными сторонами.

---

*) См. его „Les origines de l'art“ или въ русскомъ переводѣ: Искусство, его основанія и общественное значеніе.

Это наблюденіе самой дѣйствительности, а не стараго искусства породило большихъ портретистовъ и художниковъ изобразителей современной имъ жизни. Я назову портретистовъ: Бонна, сухого, чернаго и фотографичнаго, но серьезнаго и хорошаго реальнаго рисовальщика; Каролюса Дюранъ — болѣе красиваго, но уже нѣсколько менѣе строгаго; Шаплена, еще болѣе уклоняющагося въ сторону исканія красоты, доводящаго иногда художника до манерности.

Назову баталиста Альфонса де Невиля, оставившаго нѣсколько живыхъ сценъ изъ военной жизни, безъ ложнаго паѳоса, безъ шовинизма. Онъ правдиво охарактеризовалъ представителей французской и германской армій въ 1871 г., и смотря на нѣкоторыя сцены этой войны, изображенная Невилемъ, начинаешь понимать причины пораженія Франціи.

У Невиля батальная картина не воспѣваетъ генераловъ и не обращаетъ солдатъ въ сплошной сѣрый фонъ пушечнаго мяса. Солдатъ является героемъ этихъ картинъ, и зритель вмѣстѣ съ нимъ переживаетъ весь ужасъ битвъ, всѣ невзгоды походовъ.

По той же дорогѣ идетъ и Детайль, хорошій рисовальщикъ, но слабый живописецъ.

Невольно напрашивается рядъ именъ французскихъ художниковъ-реалистовъ, но я хотѣлъ бы ограничиться приведеннымъ перечнемъ, указавъ, что реализмъ, утвердившійся во Франціи, захватываетъ и сосѣднія страны, вездѣ постепенно вытѣсняя послѣдователей романтизма и окончательно потерявшихъ интересъ классиковъ.

Германію мы оставили въ эпоху романтизма съ первоклассными рисовальщиками, сравнительно рѣже прибѣгающими къ краскамъ, съ сантиментальнымъ, условнымъ пейзажемъ. Нѣмецкіе романтики не внесли интереснаго колорита въ свои мечты,

подобно представителямъ романтизма во Франціи. И нѣмцы наконецъ сами начинаютъ чувствовать и сознавать громадный пробѣлъ въ своемъ искусствѣ, особенно замѣтный при сравненіи съ искусствомъ сосѣдней Франціи. Это заставляетъ понемногу нѣмецкихъ художниковъ ѣздить учиться въ Парижъ, и любовь къ краскамъ постепенно возрождается. Появляется рядъ живописцевъ, разрабатывающихъ всѣ отрасли живописи. Возстановителемъ реализма въ Германіи явился Адольфъ Менцель (род. 1815 г.).

Въ молодости онъ очень нуждался и упорнымъ, усидчивымъ трудомъ шагъ за шагомъ отвоевывалъ себѣ положеніе. Это тѣмъ болѣе было трудно, что Менцель никогда никакими дешевыми средствами не добивался симпатій толпы. Но энергія въ этомъ крошечномъ человѣкѣ (онъ былъ феноменально малъ ростомъ) была изумительная, и онъ вынесъ на своихъ плечахъ всю тяжесть борьбы и достигъ всемірной громкой славы.

Вниманіе знатоковъ искусства Менцель обратилъ на себя гравюрами изъ Бранденбургской войны. Куглеръ, написавшій сочиненіе о Фридрихѣ Великомъ, поручилъ Менцелю иллюстрированіе своего труда, и тутъ-то молодой художникъ выказалъ себя изумительнымъ иллюстраторомъ-историкомъ. Съ тѣхъ поръ личность Фридриха Великаго и его эпоха стали любимыми темами Менцеля, и на изображеніи ихъ онъ построилъ свою славу. По силѣ проникновенія въ прошлое Менцель не знаетъ себѣ равныхъ. Просто не вѣрится, что эти живыя сцены изъ домашней жизни Фридриха сочинены, а не написаны съ натуры его современниками (рис. 103, табл. XVI).

Выступая съ картинами современной жизни, Менцель и тутъ показалъ себя большимъ мастеромъ. Знаменита его „Кузница“, гдѣ только куски перваго плана отдаютъ немного сочиненностью, центръ же картины удивительно живой.

Такъ же живы по рисунку и композиціи и нѣкоторыя уличныя сцены Менцеля.

Но Менцель всю свою долгую жизнь работаетъ карандашомъ, рѣзцомъ и кистью, не мѣняя скромное положеніе художника на роль проповѣдника новаго направленія. Поэтому Менцель не вноситъ такой борьбы въ міръ художниковъ, не разжигаетъ такъ страсти, какъ Курбе. Зато онъ и не совершаетъ такого яркаго переворота.

Рядомъ съ Менцелемъ, точно не замѣчая его здороваго, трезваго искусства, работаетъ цѣлый рядъ живописцевъ, далеко уступающихъ Менцелю въ пониманіи окружающей жизни, по силѣ таланта и по мастерству рисунка. А между тѣмъ эти художники пользуются громадной популярностью, очевидно лучше Менцеля умѣя угодить вкусамъ толпы.

Въ половинѣ столѣтія въ искусствѣ Германіи особенно процвѣтаютъ исторія и жанръ. Крупнѣйшимъ историческимъ живописцемъ считаютъ Пилотти (1826 — 1886).

Картины его еще сочиненныя, театральныя. Средства, вызывающія впечатлѣніе, всегда слишкомъ явны. Картины эти еще близки къ Деларошу. Онѣ еще всѣ разсказываютъ о разныхъ трагичессихъ приключеніяхъ. Но правдивыя и красивыя краски, красивый рисунокъ, серьезное изученіе источниковъ, привлекали къ этому очень понятному художнику, казавшемуся профанамъ новымъ. Дѣйствительно, по сравненію съ работами скромныхъ рисовальщиковъ, эти большія съ блестящими красками холсты были откровеніемъ для нѣмцевъ.

Конечно къ Пилотти привлекало и то, что всѣ его картины были сюжетныя и могли интересовать даже лицъ вовсе не чувствующихъ и не любящихъ живописи.

За созданной Пилотти школой историковъ академіи, а вслѣдъ за ними многіе цѣнители, признаютъ первостепенное значеніе и развивающійся рядомъ съ исторіей жанръ считаютъ какимъ-

то мелкимъ, низшимъ искусствомъ. Историческая живопись занимаетъ постепенно мѣсто классической. Она удерживаетъ за собой „высокій стиль“. Ложноклассики присоединяются къ ней и даже вмѣстѣ съ историками продолжаютъ войну противъ жанра и пейзажа.

Рѣшить споръ, за кѣмъ признавать больше значенія, за историками и ложноклассиками, или за жанристами — трудно. И тѣ и другіе не вносятъ въ искусство ничего новаго. Защитники жанристовъ говорятъ, что какъ бы ни была стара ихъ живопись, они все же изучаютъ современную жизнь, такъ что хоть этимъ вносятъ въ искусство элементъ современности, тогда какъ классики и историки повторяютъ цѣликомъ то, что сдѣлано было до нихъ. Историки же возражаютъ, что они ищутъ красоту линій и красокъ, разрѣшаютъ задачи формы и колорита, оставаясь, такимъ образомъ, служителями чистаго искусства, тогда какъ жанристы часто вовсе забываютъ объ искусствѣ, просто разыскивая анекдоты, что ихъ съ успѣхомъ замѣнитъ писатель-фельетонистъ или фотографъ-любитель.

Самъ Пилотти, повидимому, шире академиковъ понималъ задачи искусства. Изъ его школы выходятъ ученики совершенно различныхъ направленій, мало напоминающіе своего учителя.

Возьмемъ для примѣра Мункачи, Макарта и Габріэля Макса.

Мункачи прогремѣлъ тѣмъ, что далъ новый типъ Христа и реально, безъ вѣнчиковъ на головахъ, безъ всякаго элемента религіозности, какъ историкъ, трактовалъ евангельскія темы.

Его слава почти съ такой же быстротой померкла, съ какой разнеслась по всему свѣту съ появленіемъ „Христа передъ Пилатомъ“.

Гансъ Макартъ (1840—1890) яркій представитель „веселой“ Вѣны. Его картины — громадныя Natures-Mortes, гдѣ

фигуры играютъ ту же роль, что груды плодовъ, цвѣтовъ и драпировокъ. Это чисто внѣшній художникъ, весь ушедшій въ блескъ драгоцѣнныхъ металловъ, въ переливы красокъ на богатыхъ тканяхъ, въ упоеніе красотой женскаго тѣла, но совсѣмъ не проникающій въ душу изображаемаго человѣка, въ настроеніе избраннаго момента.

Многочисленные портреты Макарта до невозможности пусты, сводясь къ костюмному этюду. Не умѣя найти содержанія и интереса въ модели, въ ея будничномъ видѣ, Макартъ всегда наряжаетъ ее въ какой-нибудь фантастическій или средневѣковый костюмъ. Но этотъ блескъ, эта внѣшняя красивость были новостью послѣ скучныхъ картонщиковъ. Новостью было широкое примѣненіе красокъ въ картинѣ. Это понравилось. Еще болѣе понравились публикѣ феерическія композиціи, красивыя женщины, не античныя, а портреты вѣнокъ, и Макартъ сталъ всеобщимъ любимцемъ, баловнемъ и руководителемъ моды. Дамы свѣта считали за честь позировать Макарту въ качествѣ натурщицъ и слава его росла съ каждой новой картиной.

Для насъ онѣ потеряли почти весь интересъ. Все, что въ нихъ плѣняло — чужое. Рисунокъ слабъ. Бѣлесоватое, гладкое женское тѣло лишено костей и написано слабо. Театральность же композиціи намъ надоѣла. Къ тому же еще работы Макарта страшно чернѣютъ и пропадаютъ, такъ что скоро отъ нихъ ничего не останется. Причина такой преждевременной порчи — злоупотребленіе асфальтомъ въ живописи, и вообще незнаніе матеріала, съ которымъ оперируетъ художникъ.

Габріэль Максъ (род. 1840 г.) не примыкаетъ ни къ одной изъ группъ, на которыя разбиваются нѣмецкіе художники XIX в. Онъ—то запоздалый романтикъ (романтизмъ впрочемъ и сейчасъ держится въ Германіи), то символистъ и могъ бы быть причисленъ къ группѣ новыхъ идеалистовъ, если бы

не старые пріемы выраженія своихъ мыслей и чувствъ. Максъ очень популяренъ, благодаря замысловатости своихъ сюжетовъ, дающихъ всегда просторъ для разсужденій „по поводу“ картины.

Очень извѣстны его: „Продавщица свѣтильниковъ“, „Невѣста льва“, „Вивисекторъ“, „Художественные критики“ (группа обезьянъ передъ картиной), „Голова Христа“, который то открываетъ, то закрываетъ глаза и т. п.

Какъ во Франціи буржуазный духъ воспиталъ изобразителей женской наготы, такъ Германію мѣщанство заполонило мелкимъ сюжетнымъ жанромъ. Царство жанра и до сихъ поръ не вполнѣ погибло въ Германіи.

Особенно много жанристовъ выпускаетъ Мюнхенъ.

Изъ раннихъ жанристовъ я назову поэтичнаго Шпицвега. Это еще романтикъ, оставившій полныя чувства и настроенія картинки; другъ Швинда и нѣсколько родной ему по духу. Но это—непонятый, непопулярный, такъ сказать, работавшій въ своемъ уголкѣ, художникъ.

Мейергеймъ пишетъ деревенскій жанръ съ юмористической или тенденціозной окраской, всегда искусственный и сочиненный.

Свое полное развитіе и всеобщее признаніе буржуазный жанръ получилъ въ лицѣ Кнауса, Вотье, Дефреггера, Грютцнера и ихъ подражателей.

Кнаусъ (род. 1829 г.) изъ этой группы—болѣе другихъ живописецъ. Въ немъ есть извѣстная красота тона и пятна. Но зато Кнаусъ и самый искусственный изъ названныхъ художниковъ. Ни одна изъ его картинъ не кажется взятой цѣликомъ изъ природы. Желаніе забавить или растрогать зрителя бьетъ въ глаза. Всѣ эти цыганки и нищіе—какіе-то вымытые, въ родѣ уличныхъ дѣтей у Мурильо. Всѣ въ картинахъ позируютъ, все придумано, чтобы быть интереснымъ. (рис. 104, табл. XVI).

Вотье (род. 1829 г.) какъ живописецъ стоитъ ниже Кнауса, но его сцены кажутся болѣе живыми, менѣе сочиненными. Онъ больше наблюдаетъ, чѣмъ придумываетъ.

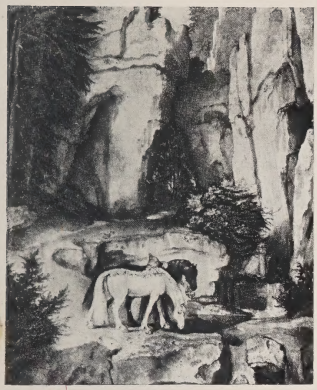
Дефреггеръ (род. 1835 г.) какъ живописецъ еще слабѣе; онъ совсѣмъ почти не видитъ красокъ, можетъ быть потому отчасти, что только въ 30 лѣтъ вздумалъ учиться живописи. Съ большими картинами онъ съ трудомъ справляется. Но его маленькія жанровыя сценки изъ тирольской жизни никогда не потеряютъ нѣкоторой прелести, благодаря искренности, большой наблюдательности автора, его умѣнью ясно, пр сто и правдоподобно выразить сцену. Дефреггеру очень вр дятъ его слишкомъ ужъ многочисленные подражатели, удачно копирующіе внѣшность его картинъ и заполняющіе своимъ товаромъ германскія выставки.

Такіе художники, какъ Грютцнеръ, со своими пьяными монахами уже прямо спускаются до дешевыхъ каррикатуръ; за деньги смѣшатъ публику.

Эта плеяда жанристовъ пользуется громкой славой. Покровители этой школы говорятъ, что современные жанристы выше голландцевъ XVII в., въ картинахъ которыхъ меньше содержанія. Дѣйствительно, между голландцами и этими нѣмцами— цѣлая пропасть. Первые были живописцами чистой воды. Гармонія красокъ, красивое пятно, настроеніе, поэтичный моментъ плѣняютъ насъ въ произведеніяхъ голландцевъ. Нѣмцы разсказываютъ анекдоты, мало заботясь о формѣ произведенія. У первыхъ содержаніе картинъ живописное, у вторыхъ— фельетонное.

Но рядомъ съ этимъ мѣщанскимъ искусствомъ въ Германіи появляются и серьезные реалисты, продолжающіе традиціи Менцеля. Назвать хотя бы такихъ двухъ большихъ художниковъ, какъ портретистъ Ленбахъ и жанристъ Лейбль.

Ленбахъ (1836—1905) одинъ изъ лучшихъ портрети-



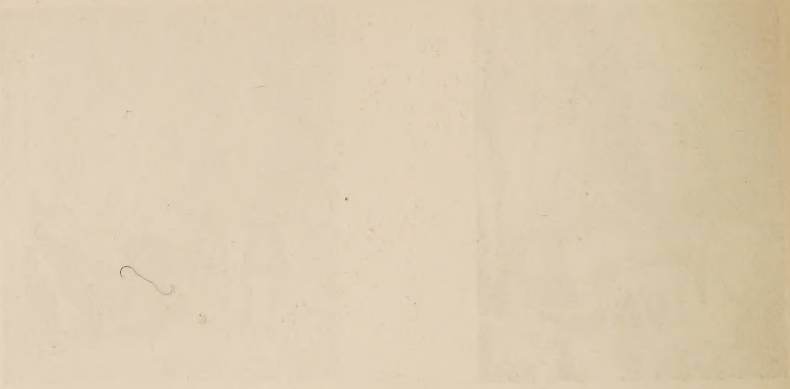
102

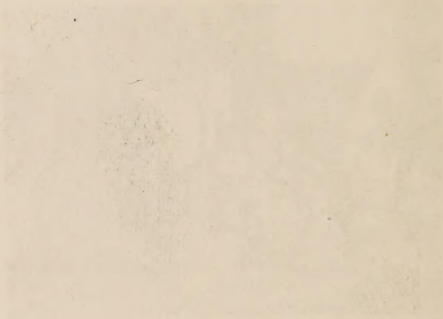
103

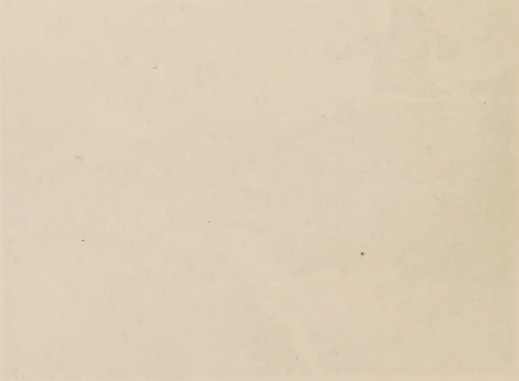
104

105

102. Швиндъ. Пустынникъ. 103. Менцель. Концертъ въ Санъ-Суси (фрагментъ). Берлинъ. 104. Кнаусъ. За кулисами. 105. Бёклинъ. Игра волнъ. Мюнхенъ.







стовъ XIX в. Его Моммсенъ, Бисмаркъ глядятъ живыми глазами. Женскіе портреты Ленбаха гораздо слабѣе, въ нихъ есть какая-то непріятная манерность, даже слащавость.

Собственно новаго Ленбахъ ничего почти въ искусство не вноситъ. Интересно, что онъ и учился живописи, копируя старыхъ мастеровъ. Въ галлереѣ Лихтенштейна въ Вѣнѣ есть удивительныя копіи Ленбаха со стариковъ.

Еще болѣе живыхъ людей вы найдете у Лейбля (род. 1844 г.). Его тонкія картины безъ сюжета, безъ всякой задней мысли, безъ погони за эффектами и за виртуозностью, прямо выхвачены изъ жизни. На выставкѣ небольшую картину Лейбля легко пройти мимо; она можетъ затеряться среди массы жанровъ á la Кнаусъ; но, вглядѣвшись въ Лейбля, вы никогда его не забудете, вы увидите большую глубину художника, изумительное знаніе природы и человѣческой души. Тутъ сравненіе съ великими жанристами прошлаго будетъ умѣстно; передъ картинами Лейбля вы вспомните, можетъ быть, и серьезнаго ванъ-Эйка и стараго Брюгеля.

ЛЕКЦІЯ ДВАДЦАТЬ ВТОРАЯ.

Англійскіе пейзажисты начала XIX в.

Мы видѣли, что къ концу XVIII вѣка, въ эпоху всеобщаго застоя въ искусствѣ континента Европы, въ Англіи работаютъ великіе портретисты, а одинъ изъ нихъ, Генсборо, трудится надъ созданіемъ интимнаго пейзажа безъ классическихъ прикрасъ.

Съ этихъ поръ Англія уже все время имѣетъ свое искусство, и многія новыя теченія европейскаго искусства родятся именно въ Англіи и потомъ, подхваченныя художниками континента, вырастаютъ въ новыя школы и направленія. На такой зародышъ новыхъ теченій въ искусствѣ появившійся на островахъ Великобританіи, я и долженъ указать сейчасъ, чтобы легче объяснить нѣкоторыя явленія въ искусствѣ континентальныхъ странъ Европы.

Въ самомъ началѣ XIX в. въ Англіи начинаютъ работать два замѣчательныхъ художника-пейзажиста, Тёрнеръ и Констебль.

Тёрнеръ (1775—1851) въ началѣ пишетъ въ духѣ старыхъ пейзажистовъ и завоевываетъ себѣ извѣстность и матеріальное обезпеченіе. Потомъ онъ сходитъ съ ума, по мнѣнію большой публики, и начинаетъ писать, съ ея точки зрѣнія, что-то дикое и никому непонятное.

На самомъ же дѣлѣ художникъ вдругъ рѣшается говорить и творить вполнѣ искренно, не заботясь о томъ, какъ понимали искусство его учителя, какъ къ художнику отнесется публика. Ставъ на такую дорогу, Тёрнеръ создаетъ изумительныя и невиданныя до тѣхъ поръ вещи. Вмѣсто того, чтобы изображать красивые виды при комнатномъ освѣщеніи, онъ пытается изображать свѣтъ, даже само солнце. За изображеніе заходящаго солнца брался раньше французъ Клодъ Лорренъ. Но у него на первомъ планѣ все-таки оставалась классическая внѣшняя красота композиціи. Тёрнеръ строитъ рядъ картинъ безъ всякихъ классическихъ красотъ, почти исключительно на одной свѣтовой задачѣ. Это уже совсѣмъ нѣчто новое въ пейзажѣ. Тернеръ рѣшается написать поѣздъ, идущій по мосту въ дождь, и передаетъ до большой иллюзіи насыщенную влагой атмосферу. Съ точки зрѣнія господствовавшаго тогда всюду академизма такой пейзажъ былъ профанаціей высокаго стиля и искусства. Тернеръ любилъ писать море, внимательно съ натуры изучая и наблюдая воду, движеніе волнъ и игру свѣта на нихъ (рис. 107, табл. XVII).

Иногда же этотъ вдохновенный художникъ отдается своимъ поэтичнымъ мечтамъ, и тогда подъ его кистью родится цѣлый сказочный міръ, проникнутый неистощимой фантазіей. Въ немъ пробуждается тонкій романтикъ. Никто лучше Тёрнера не сумѣлъ передать фантастически страшныя сцены изъ Одиссеи какъ та, гдѣ Циклопъ бросаетъ скалы въ корабль грековъ. Это совсѣмъ не классическая, не барельефная, а проникнутая свѣтомъ, воздухомъ и глубокой фантастичностью картина. Еще болѣе очаровательный міръ грезъ развертываетъ Тёрнеръ въ своей картинѣ: „Сады Гесперидъ“.

Сумасшедшій, по мнѣнію современниковъ, Тернеръ намѣчаетъ новые пути для новаторовъ живописи, а самъ умираетъ непонятымъ.

Констебль (1776—1837) сынъ небогатаго мельника, человѣкъ, котораго всегда тянетъ изъ города на лоно природы.

Онъ кажется, первый сталъ писать природу безъ прикрасъ и идеализаціи, стараясь прямо съ натуры передать ее со свѣтомъ и воздухомъ.

Изучая новыя теченія въ пейзажѣ континента надо не забывать этихъ двухъ художниковъ, которыхъ видѣли французы, повернувшіе живопись на новую дорогу.

Барбизонцы.

Пока кричитъ и бранится Курбе, въ укромномъ уголкѣ, въ окрестностяхъ Парижа, тихо, спокойно, незамѣтно для окружающихъ создается новое, скромное, но сильное, здоровое и глубокое теченіе, которое наконецъ вноситъ освѣжающую, цѣлебную струю въ зараженное мѣщанствомъ искусство.

Есть вблизи Парижа живописная маленькая деревушка, Барбизонъ, на опушкѣ лѣса Фонтенебло.

Въ этой деревушкѣ съ 30-хъ или 40-хъ годовъ XIX столѣтія поселяется группа молодыхъ художниковъ, которыхъ по имени деревни такъ и окрестили барбизонцами.

Все это были дѣти городскихъ жителей, проведшіе дѣтство въ душномъ городѣ, среди высокихъ каменныхъ стѣнъ, въ атмосферѣ, пропитанной пылью и дымомъ. Они естественно рвались всегда вонъ изъ города, и ихъ радовалъ всякій зеленый кустикъ, всякое деревцо. А попавъ въ роскошные лѣса Фонтенебло, они упивались ихъ ароматомъ, блаженствовали подъ тѣнью ихъ листвы и вполнѣ удовлетворенные красотой этого родного лѣса не мечтали о югѣ, объ Италіи, о пальмахъ и кипарисахъ. И вотъ, вмѣсто того, чтобы сочинять пейзажи съ классическими развалинами, Діанами и Ифигеніями,

эти художники вынесли свои мольберты въ лѣсъ и подъ сѣнью деревьевъ стали воплощать свои мечты, навѣянныя шумомъ лѣса, стали съ натуры передавать любимые свои уголки, стараясь какъ можно ярче выразить свои непосредственныя, дорогія имъ впечатленія деревни и лѣса. Все лѣто проживая въ Барбизонѣ эти поклонники природы весь день проводили подъ открытымъ небомъ на работѣ (нѣкоторые изъ нихъ даже прятали свои мольберты и этюдники въ лѣсу), а по вечерамъ собирались въ какомъ-то амбарѣ, гдѣ они дѣлились впечатлѣніями, поддерживая другъ въ другѣ необходимое для работы бодрое настроеніе. Они всѣ сознавали правоту и громадную важность создаваемаго ими дѣла, въ которое они вкладывали всѣ свои юныя силы.

Какъ все разсказанное просто и естественно! Кажется, что же такое сдѣлали эти люди? Какой подвигъ совершили? Почему имена барбизонцевъ такъ прославляются въ исторіи искусства? Но подумайте, какой это громадный переворотъ! Вмѣсто того чтобы сочинять пейзажъ и писать его въ мастерской, только для наблюденія выходя на воздухъ, начать писать пейзажъ прямо съ натуры, тутъ же на мѣстѣ, въ лѣсу и въ полѣ! Дѣло не въ томъ, конечно, что художники отказались сочинять пейзажъ. Всегда будутъ и должны быть художники, которые источникъ вдохновенія будутъ находить въ своей душѣ, а не во внѣшней природѣ. Но наблюденіе природы, практиковавшееся до сихъ поръ, было слишкомъ поверхностнымъ. Тонкости колорита и свѣта ускользали отъ наблюдателя. И для реалистовъ и для фантастовъ одинаково важно было расширить поле наблюденій, сумѣть найти красоту въ окружающей природѣ, не отправляясь на поиски прекраснаго подъ тропики или въ Италію.

Можетъ быть барбизонцы знали о такой же попыткѣ Констебля, который оспариваетъ у нихъ пальму первенства.

Однако никто на материкѣ Европы не рѣшился раньше ихъ идти по слѣдамъ великаго англичанина и изъ его единичной попытки создать школу.

Въ группѣ барбизонцевъ выросъ рядъ большихъ талантовъ, а такъ какъ они стояли на очень вѣрной дорогѣ, то конечно въ результатѣ ихъ работъ получился рядъ первоклассныхъ произведеній.

Что бы еще вѣрнѣе очертить дорогу, по которой идутъ барбизонцы, я прибавлю, что, работая прямо, непосредственно съ натуры, никто изъ нихъ не копируетъ природу, никто не добивается обмана глаза, никто не впадаетъ въ фотографичность. Натуралисты конца вѣка говорили, что барбизонцы не сумѣли до иллюзіи передать природы *). Я на это скажу: да, но они сумѣли ясно передать чувства волнующія человѣка, стоящаго передъ лицомъ природы. Судите сами, что дороже. Я думаю, что потомство выкинетъ массу натуралистическихъ произведеній (замѣнивъ ихъ цвѣтной фотографіей) и сохранитъ вдохновенныя произведенія лучшихъ барбизонцевъ.

Выдающіеся представители разбираемой нами школы слѣдующіе.

Теодоръ Руссо (1812—1867). Въ молодости онъ увлекался математикой, и духъ математика остался на всю жизнь въ этомъ человѣкѣ. Онъ и въ искусствѣ поклонникъ строгой формы и педантичнаго изученія. Форма всегда преобладаетъ надъ красками въ его твореніяхъ. Руссо внимательно, подробно рисуетъ деревья, особенно дубы, которые онъ страшно любитъ за ихъ твердость и опредѣленность формы. Это слишкомъ педантичное изученіе формы подъ конецъ жизни переходитъ у Руссо въ мелочность и сухость. Въ человѣкѣ математикъ губитъ художника.

*) Крамской находилъ, что вся заслуга Коро въ томъ, что онъ робко, неумѣло, по-дѣтски вводилъ воздухъ между предметами.

Самый интересный изъ всей группы, Камиллъ Коро (1796 — 1874). Коро былъ сынъ парижскаго буржуа, содержавшаго какой-то модный магазинъ. Отецъ и изъ Камилла хотѣлъ сдѣлать коммерсанта. Но сынъ ничѣмъ кромѣ искусства заниматься не хотѣлъ. Послѣ долгихъ переканій, отецъ заявилъ сыну, что если онъ удовольствуется суммой въ 1200 фр. въ годъ (около 450 р.), которые ему родные согласны выдавать, то его оставятъ въ покоѣ и позволятъ заниматься чѣмъ угодно. Камиллъ Коро соглашается на эти условія и цѣликомъ отдается искусству.

Коро былъ неутомимый работникъ, работалъ всю жизнь и цѣлыми днями, ничѣмъ не отвлекаясь отъ любимаго дѣла. Воспитанный въ школѣ Давида, онъ начинаетъ съ классическаго пейзажа съ развалинами и античными фигурами. Пробуетъ себя Коро и въ области жанра. До 40 лѣтъ онъ ничего новаго въ искусство не вноситъ, несмотря на упорный трудъ. Но потомъ въ Коро происходитъ переломъ. Онъ увидѣлъ присланныя изъ Англіи на выставку Салона работы Тёрнера и Констебля. У чуткаго художника точно сразу открылись глаза. Онъ понялъ себя, заглянулъ въ глубь своей души и, бросивъ весь привитой ему ложноклассиками хламъ, пустился въ поиски, въ новую, трудную, но радостную работу. Академикъ обратился въ крайняго новатора, котораго совсѣмъ перестали понимать профаны. Онъ бросаетъ свои сочиненные итальянскіе пейзажи и уходитъ мечтать и работать въ лѣсъ. Барбизонъ становится его школой. Къ 50 годамъ жизни Коро окончательно находитъ себя, становится такимъ, какимъ мы его любимъ. Вмѣсто рѣзко очерченныхъ, точно жестяныхъ, деревьевъ и придуманныхъ развалинъ, онъ изучаетъ воздухъ и наполняетъ имъ свои картины. Это уже было новое, это было великое открытіе! Контуры становятся въ его картинахъ мягкіе, дали затягиваются дымкой, ползутъ

по землѣ туманы. Колоритъ становится утонченнымъ, серебристо-сѣрымъ. Нѣжному тонкому колориту соотвѣтствуетъ и граціозный, какъ дорогое кружево, рисунокъ деревьевъ. Если Руссо любилъ дубъ, то Коро всего чаще изображаетъ мелколистую прозрачную иву, купообразные тополи и осокори.

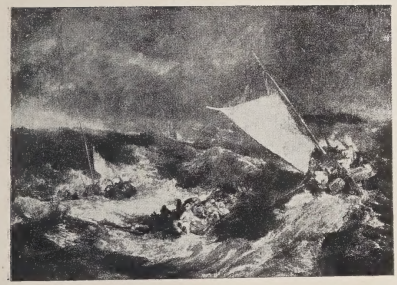
Есть нѣсколько кусковъ живописи у Коро, гдѣ онъ, постоянно лицомъ къ лицу наблюдая природу, дописывается до большого натурализма. Солнечный лучъ пытается проникнуть въ природу и оживить ее своимъ блескомъ и цвѣтными рефлексами.

Но главная прелесть Коро не во внѣшней красивости и натурализмѣ, а въ тонкой поэзіи наполняющей его пейзажи. Коро пейзажистъ, во всякомъ случаѣ, субъективный. Вы всегда въ его пейзажахъ видите прежде всего его самого, а потомъ уже реальную природу (рис. 108, табл. XVII).

Мечтая въ своихъ лѣсахъ, Коро видитъ тамъ и человѣческіе образы, но они производятъ впечатлѣніе скорѣе какихъ-то видѣній, чѣмъ реальныхъ людей. Въ поэтичныя мечты обратились и привитые Коро его ложноклассическими учителями античные боги, полубоги и герои. Аполлонъ со своей лирой, хороводы музъ и нимфъ являются часто въ воображеніи этого поэта-живописца и обращаютъ и картину въ какой-то полусонъ, полу-мечту. Ничего напоминающаго сухихъ героевъ Давида или гипсовыхъ боговъ нѣмецкаго Олимпа нѣтъ въ этомъ отголоскѣ античнаго міра.

Коро былъ одной изъ тѣхъ рѣдкихъ натуръ, которыя цѣликомъ уходятъ въ свой фантастичный міръ и кажутся наивными дѣтьми въ обыденной жизни. Онъ былъ душой и центромъ кружка художниковъ, обитавшихъ въ Барбизонѣ. Не о практической сторонѣ жизни и не о политикѣ велись тамъ разговоры, искусство, одно чистое искусство объединяло этихъ людей, и Коро былъ въ этой области самымъ тонкимъ и глубокимъ знатокомъ и цѣнителемъ. Если бы что-нибудь

106



107

109

108

106. Курбе. Похороны въ Орнансѣ. Лувръ. 107. Тёрнеръ. Кораблекрушеніе. Лондонъ. 108. Коро. Озеро. Лувръ. 109. Милле. Собирательницы колосьевъ. Лувръ.

помѣшало Коро стать поэтомъ кисти, онъ сдѣлался бы безспорно оригинальнѣйшимъ поэтомъ слова, о чемъ свидѣтельствуютъ его замѣчательныя письма, его неподражаемыя описанія природы.

Коро до старости остался такимъ же прекраснымъ живописцемъ, такимъ же тонкимъ поэтомъ и умирая жалѣлъ только о томъ, что жизнь такъ коротка, что онъ много могъ бы еще сказать, что такъ еще хочется творить. Онъ умеръ 70-ти лѣтъ.

Картины Коро конечно останутся вѣчными. Задачи, поставленныя имъ, задачи свѣта, воздуха, полнѣе разрѣшены потомъ импрессіонистами, но тонкая субъективная поэзія Коро дѣлаетъ его произведенія ни съ чѣмъ несравнимыми.

Коро есть у насъ въ иностранномъ отдѣлѣ Третьяковской галлереи. Къ сожалѣнію это—неважные Коро и въ добавокъ сильно почернѣвшіе.

Изъ группы барбизонцевъ назову еще: Дюпре, Діаза, Шентрейля, Добиньи, Гарпиньи.

Дюпре — романтикъ. Живопись его болѣе яркая и страстная, чѣмъ у Коро и Руссо. Онъ особенную любовь проявляетъ къ бурнымъ эффектамъ. Разорванныя тучи, бушующія волны — его стихія.

Діазъ — испанецъ по происхожденію, которое и сказывается въ его любви къ яркимъ сверкающимъ краскамъ. Въ глубину лѣса, которую онъ любитъ изображать, онъ помѣщаетъ пестрыя группы какихъ — то цыганъ въ яркихъ костюмахъ. Эти сцены не всегда оригинальны, но продаются и доставляютъ художнику средства существовать. У насъ есть два такихъ оригинала въ Румянцевскомъ музеѣ.

Шентрейль похожъ на Коро, но гораздо грубѣе.

Добиньи — болѣе молодой и менѣе яркій представитель группы.

Гарпиньи — менѣе поэтичная натура, но серіозный реа-

листъ, изучающій внимательно природу и правдиво ее передающій.

Къ этой группѣ примыкаютъ и живописцы животныхъ, какъ Тройонъ, Роза Бонеръ, Жакъ и др. Тройонъ по стилю вполнѣ связанъ съ барбизонцами.

Роза Бонеръ для изученія животныхъ имѣла у себя дома при мастерской цѣлый звѣринецъ.

Этотъ родъ живописи — сцены на пастбищахъ и на пашняхъ, группы овецъ, рогатаго скота и лошадей были почти вовсе заброшены со времени голландцевъ XVII в. Названнымъ художникомъ принадлежитъ заслуга воскрешенія этого жанра.

МИЛЛЕ.

Близко по духу къ барбизонцамъ стоитъ и великій Жанъ Франсуа Милле (1814—1875), котораго многіе и относятъ къ названной группѣ. Въ то время какъ еще идетъ споръ между классиками и романтиками, когда всѣ поклоняются Деларошу, когда еще крестьянъ пишутъ въ классическихъ позахъ, а въ жизни ихъ подмѣчаютъ только комичные эпизоды, вдругъ точно съ неба свалился художникъ, который написалъ крестьянина живого, настоящаго за его повседневной работой, съ его постоянной обстановкой, безъ анекдота, безъ разсказа, безъ всякой прикрасы, съ необыкновенной силой и простотой и съ такой глубокой поэзіей, какой ни ранѣе, ни позже никто еще не могъ найти въ крестьянской жизни.

Сынъ крестьянина, Милле родился въ нормандской деревушкѣ и до 18-ти лѣтъ исполнялъ всѣ крестьянскія работы въ полѣ и на скотномъ дворѣ. Онъ до этихъ лѣтъ никогда и не видалъ картинъ. Буквально можно сказать, что первымъ учителемъ его была природа. Когда же онъ нарисовалъ пор-

третъ крестьянина, такъ что его всѣ узнали, родные попробовали учить юношу у разныхъ провинціальныхъ невѣждъ, такъ какъ явилась мысль, что этимъ ремесломъ можно зарабатывать деньги. Черезъ пять лѣтъ Милле находитъ возможность осуществить свою мечту, уѣхать въ Парижъ учиться. Ему уже было 23 года. Онъ попалъ въ мастерскую Делароша. Ученикъ и учитель сразу другъ другу не понравились. Впрочемъ, крестьянину Милле не понравился почти никто въ Парижѣ. Ни классики, ни романтики его не трогали. И этого страннаго, изъ деревни пришедшаго человѣка, такъ рѣзко критически относившагося къ буржуазному искусству, тоже почти никто не понялъ. Никто не сумѣлъ повліять на него, измѣнить его крестьянскихъ вкусовъ. Очень нуждаясь, Милле пытается написать нѣсколько картинокъ во вкусѣ буржуа, поддѣлываясь подъ модныхъ художниковъ, но у него ничего изъ этого не выходитъ. Картинки эти не продавались, и эту затѣю Милле бросилъ, — онъ не умѣлъ рядиться въ чужое платье.

Когда Милле было 35 лѣтъ, онъ посѣтилъ Барбизонъ. Тамъ онъ былъ радушно принятъ, тамъ его поняли и оцѣнили, и послѣ этого Милле навсегда остается въ деревнѣ.

Первой картиной Милле была „Сѣятель“. Здѣсь изображенъ крестьянинъ за работой, безъ идеализаціи, безъ юмора, безъ напускной жалости къ бѣдняку; изображенъ просто, искренно, но любовно. Милле не думалъ о томъ, что вотъ онъ изображаетъ бѣдняка трудящимся, а на фонѣ можно помѣстить карету съ богатыми людьми, или замокъ богатыхъ аристократовъ; что изъ сопоставленія можно будетъ вывести нравоученіе, или что-нибудь подобное. Нѣтъ, Милле написалъ сѣятеля такъ, какъ могъ это сдѣлать только сильно любящій своего друга человѣкъ; онъ просто хотѣлъ вызвать передъ собой дорогой ему образъ со всей окружающей его обстановкой. Вотъ почему картина глубоко трогаетъ всякаго не совсѣмъ одеревенѣвшаго человѣка.

Не надо, конечно, прибавлять, что одной любви мало, чтобы написать картину. Милле выказалъ въ ней и первокласс-ный талантъ въ умѣньи излить всѣ свои чувства на холстъ и увлечь ими зрителя, и большое, рѣдкое мастерство ри-сунка. Этому онъ все-таки успѣлъ и сумѣлъ выучиться въ Парижѣ.

Слѣдующія картины всѣ идутъ въ томъ же духѣ. Къ из-вѣстнымъ „Собирательницамъ колосьевъ“ можетъ быть отне-сено все сказанное по поводу „Сѣятеля“ (рис. 109, XVII).

Знаменитая же картина „L'Angelus“ кромѣ всѣхъ перечис-ленныхъ качествъ представляетъ рѣдкій по силѣ впечатлѣнія поэтическій моментъ, рѣдко сильное настроеніе.

Такимъ же настроеніемъ и глубокимъ чувствомъ проник-нуты почти всѣ произведенія и кисти, и карандаша Милле, всѣ эти сцены въ крестьянской избѣ, на пастбищѣ, на скот-номъ дворѣ.

Милле одинъ изъ яркихъ представителей демократіи въ искусствѣ. И странно, сколько тонкой красоты, сколько самой аристократической утонченности и изысканности въ его рисун-кахъ, какое полное отсутствіе той тривіальности, той вульгар-ности и дешевизны эффектовъ, которыя такъ характерны для всего буржуазнаго искусства. Среди мѣщанъ, этотъ крестья-нинъ является аристократомъ формы. Но замѣтьте, онъ не прикрашиваетъ своихъ героевъ; его крестьяне не пастушки Ватто, не наряженные крестьянами красивые горожане, это крестьяне настоящіе. Милле, самъ крестьянинъ, сумѣлъ въ нихъ, въ нихъ самихъ найти и красоту и глубокую поэзію. Этой же поэзіей для него была пропитана, очевидно, и вся атмосфера деревни, и онъ сумѣлъ возсоздать ее въ своихъ дивныхъ твo-реніяхъ.

Но Милле былъ художникъ формы и свѣтотѣни. Краски не его область. Эта сторона искусства еще ждетъ своихъ про-

роковъ. Дѣло, начатое Делакруа, еще не доведено до апогея. Милле, конечно, какъ всѣ геніи XIX в. большую часть жизни проводитъ непризнаннымъ и непонятымъ. Онъ долго принужденъ былъ копаться въ навозѣ, чтобы заработать себѣ хлѣбъ (хлѣбъ! а не обезпеченное житье). А послѣ его смерти „L'Angelus" продана въ Америку за 1 милліонъ франковъ.

Еще два слова. Не надо думать, что Милле былъ необразованный человѣкъ. Между деревней французской и русской— громадная разница. Приходя съ полевыхъ работъ домой, Милле находилъ возможность читать и учиться, и этотъ сельскій рабочій былъ вполнѣ интеллигентнымъ человѣкомъ, оставаясь крестьяниномъ. Не недостатокъ образованія, а глубокій умъ, тонкій вкусъ и широкія знанія не давали Милле возможности учиться у Делароша, когда рядомъ въ Луврѣ стояли античная скульптура и великіе мастера Возрожденія. Милле сумѣлъ учиться непосредственно у этихъ великановъ, не нуждаясь въ посредникахъ и истолкователяхъ изъ мѣщанской среды.

Итакъ, барбизонцы внесли въ искусство поэзію лѣса, деревни и жизни крестьянина.

Они научили находить красоту и содержаніе въ окружающей жизни, научили непосредственно наблюдать эту жизнь, живя въ ней, а не изъ Парижа. Они показали, что можно дать и красоту, и смыслъ, и глубокое содержаніе, и поэзію картинѣ безъ всякаго участія итальянцевъ, античнаго міра, историческихъ анекдотовъ; безъ всякихъ костюмеровъ, бутафоровъ, археологовъ, гипсовъ и т. п. „необходимыхъ" съ точки зрѣнія академіи помощниковъ живописца и спутниковъ „истиннаго" искусства.

ЛЕКЦІЯ ДВАДЦАТЬ ТРЕТЬЯ.

Прерафаэлиты.

Теченіе искусства въ Англіи проходитъ нѣсколько въ сторонѣ отъ континента, только по временамъ совпадая съ нимъ, или принимая въ немъ участіе.

Какъ это ни трудно, я попробую указать черты, которыми вообще англійское искусство XIX вѣка отличается отъ искусства континента. Я думаю, я не очень ошибусь, если скажу, что искусство Англіи XIX вѣка вообще аристократичнѣе континентальнаго. Понимать это надо не только въ смыслѣ положительномъ, но иногда и обратно.

Замѣтьте, что главными поощрителями художниковъ и потребителями произведеній искусства въ Англіи являются аристократы. Искусство тамъ никогда не впадаетъ въ проповѣдничество, нужное для проведенія въ массы извѣстныхъ идей, никогда не доходитъ до безвкусицы или до порнографіи, угождая буржуазнымъ вкусамъ, никогда не теряетъ связи съ благородными традиціями, оставленными въ Англіи великимъ художникомъ - аристократомъ ванъ - Дикомъ. Утонченные англичане всегда остаются красивыми, изящными. Въ Англіи не разъ зарождаются теченія, которыя потомъ совершаютъ перевороты въ искусствѣ, спасая его отъ пошлости.

Но вотъ и обратная сторона. Искусство Англіи всегда избѣгаетъ крайностей, слишкомъ боится потерять связь съ прош-

лымъ, ни одно новое теченіе не доводитъ до конечныхъ выводовъ, — оно всегда заражено консерватизмомъ; намѣчая новые пути, оно останавливается на полудорогѣ и честь реформаторовъ почти всегда достается французамъ.

Еще укажу на одну характерную черту. У англичанъ рано развилась любовь къ иллюстраціи. Иллюстрированныя изданія англичанъ отличаются большимъ совершенствомъ и огромнымъ распространеніемъ. Къ сожалѣнію, воспитанные на иллюстраціяхъ литературы, англичане и въ живописи любятъ иллюстрацію. Громадное число англійскихъ картинъ написано художниками не на свои темы, а на сюжеты, взятые изъ литературы; такъ что часто, не зная текста, вы совершенно не понимаете, что картина изображаетъ.

Я уже указалъ, что современная портретная и жанровая живопись (Генсборо, Гогартъ) родилась въ Англіи. Современный пейзажъ — тоже (Генсборо, Тернеръ, Констебль), но до полнаго расцвѣта, до торжества его довели французы.

Теперь я вамъ укажу на движеніе до извѣстной степени параллельное освободительному движенію Франціи и Германіи. Движеніе это извѣстно подъ названіемъ прерафаэлизма и началось въ половинѣ прошлаго столѣтія.

Группа молодыхъ художниковъ выступила съ протестомъ противъ царившаго въ то время въ живописи академизма, подражательности, театральности и пустоты.

Девизомъ этой группы было стремленіе къ истинѣ. Идеализированный рисунокъ академиковъ, построенный на изученіи гипсовъ, условную композицію и величественныя театральныя движенія эти художники хотѣли замѣнить внимательнымъ изученіемъ и копированіемъ природы, исканіемъ живого выраженія и живого движенія. Вмѣсто царившаго подражанія болонцамъ и раболѣпствованія передъ итальянцами конца Возрожденія, они предлагали вернуться къ простотѣ художниковъ

XV в., отчего и взяли себѣ кличку прерафаэлитовъ, т.-е. дорафаэлевцевъ.

Собственно Preraphaelite Brotherhood (братство прерафаэлитовъ) составили художники: Данте Габріэль Россетти, Гольманъ Гентъ (Hunt), Миллесъ (Millais). Къ нимъ же надо отнести и учителя Россетти, Мадокса Броуна, вдохновлявшаго молодое товарищество, не состоя офиціально его членомъ.

На первыхъ порахъ своей дѣятельности, братство, какъ всѣ новаторы, должно было бороться съ бранью критики и насмѣшками публики, но защитникомъ и проповѣдникомъ направленія выступилъ знаменитый Рескинъ (Raskin), и понемногу прерафаэлиты завоевали себѣ признаніе и уваженіе.

Какъ видите, прерафаэлиты выставили своимъ принципомъ истину. Принципъ этотъ долженъ былъ бы привести къ реализму или натурализму. И дѣйствительно прерафаэлиты, особенно М. Броунъ, выработали твердый, тонкій и вполнѣ реальный рисунокъ. Тотъ же М. Броунъ и Г. Гентъ и Миллесъ ввели въ свои картины живыя и естественныя движенія, недопустимыя въ высокомъ стилѣ академиковъ. М. Броунъ и отчасти Г. Гентъ добивались передачи настоящаго свѣта и М. Броунъ даже пытался работать на воздухѣ и искать plein-air'a. Видите, и въ этомъ первый починъ сдѣланъ англичанами. Но къ реализму прерафаэлизмъ не пришелъ. Картины прерафаэлитовъ условны, сочиненны, очень литературны. А мелкая кропотливая выписанность подробностей совершенно лишаетъ ихъ иллюзіи. Въ нихъ нѣтъ вовсе воздуха, глубины, нѣтъ общаго впечатлѣнія натуры.

Вмѣсто этого прерафаэлиты выработали особый стиль, напоминающій итальянскихъ примитивовъ. Слишкомъ большое увлеченіе ими и помѣшало глубже изучать природу.

По содержанію М. Броунъ старается быть реальнымъ,

110

112

111

113

110. Г. Гёнтъ. Свѣтъ міра. 111. Россетти. Молчаніе (рисунокъ). 112. Б. Джонсъ. Дни творенія. 113. Альма Тадема. Чтеніе Гомера.

Г. Гентъ — мистикъ и романтикъ (рис. 110, таб. XVIII). Къ романтизму же склоняется и Миллесъ, особенно любящій работать на литературныя темы.

Но прерафаэлиты скоро забыли свои первоначальныя задачи. Миллесъ выходитъ изъ братства, очевидно, почувствовавъ искуственность связи съ товарищами. Г. Гентъ вдается въ символизмъ и впадаетъ въ манерность.

Самый интересный изъ группы — Россетти идетъ уже по совершенно новой дорогѣ. Но у него-то какъ разъ всего меньше реализма, того непосредственнаго изученія природы, о которомъ мечтали учредители Preraphaelite Brotherhood. Россетти сразу показалъ себя мечтателемъ, лирикомъ и мистикомъ, искателемъ чистой и отвлеченной красоты. Этотъ ученикъ М. Броуна настолько отошелъ отъ реалистическихъ задачъ своего учителя, что скорѣе можетъ быть отнесенъ къ группѣ неоидеалистовъ, которая является протестомъ уже не противъ классиковъ и академиковъ, а противъ исключительнаго господства натурализма.

На творчествѣ Россетти сильно отразилось его увлеченіе умершимъ въ двадцатыхъ годахъ столѣтія поэтомъ и живописцемъ Вильямомъ Блэкомъ. Блэкъ писалъ мистическія стихотворенія, и самъ ихъ иллюстрировалъ. Это — человѣкъ, страдавшій галлюцинаціями, въ которыхъ онъ бесѣдовалъ съ давно умершими знаменитыми людьми и записывалъ ихъ мысли. Россетти написалъ біографію Блэка и былъ его продолжателемъ.

У Россетти все нереально: и сюжетъ фантастическій, или взятый изъ Библіи или Данте, и типъ изображаемыхъ лицъ съ загадочнымъ взоромъ и идеализированными чертами, въ которыхъ впрочемъ всегда видна англичанка (рис. 111, таб. XVIII), и живопись,—наивная, нерельефная, детальная до мельчайшихъ подробностей. Нереальна и композиція, гдѣ большею частью весь холстъ искусственно заполненъ аксесуарами, и видно, что

художникъ добивается декоративности, красиваго ковра, а не иллюзіи.

Этимъ Россетти вводитъ совсѣмъ новый взглядъ на картину, въ которомъ и надо искать ключъ его величія, его вліянія. Во время процвѣтанія натурализма, когда всѣ ищутъ въ живописи иллюзіи, обмана глазъ, правдоподобности, этотъ человѣкъ добивается красоты самой картины. Онъ думаетъ не объ иллюзіи, а о красивыхъ линіяхъ, красивыхъ сочетаніяхъ красокъ. Краски его—блестящія, какъ эмаль. Картины его имѣютъ видъ тонкихъ изящныхъ objets d'art, которыми хочется безъ конца любоваться.

По содержанію работы Россетти полны мистицизма, или представляютъ символы.

Но не къ одному символу сводится значеніе картинъ Россетти, остающихся всегда произведеніями чистаго искусства, настоящей живописи. И изъ старыхъ мастеровъ не флорентійцы, а венеціанцы, съ ихъ сверкающими красками, привлекаютъ Россетти, ярко отражая свое вліяніе на него.

По дорогѣ, указанной Россетти, пошли многіе англійскіе художники, и къ нимъ-то обыкновенно и примѣняютъ названіе прерафаэлитовъ, конечно, потому, что они увлекаясь искренностью и поэтичностью художниковъ ранняго Возрожденія, постоянно впадаютъ въ копированіе ихъ, или рабское имъ подражаніе.

Вотъ нѣсколько болѣе видныхъ представителей этой группы.

Бернъ Джонсъ (род. 1833 г.)—художникъ, живущій въ фантастическомъ мірѣ легендъ, поэмъ и видѣній. Можетъ быть, благодаря большой субъективности въ пониманіи красоты, Б. Джонсъ кажется однообразнымъ. Но нѣкоторыя фигуры въ его картинахъ обаятельны своей чистой, какой-то отвлеченной красотой, заставляющей забывать слишкомъ ужъ близкое родство образовъ, созданныхъ Б. Джонсомъ съ итальянцами XV в. (рис. 112, таб. XVIII).

Стревдикъ (Strudwiek) ученикъ Б. Джонса и его подражатель, Вальтеръ Крэнъ (Walter Crane) талантливый тонкій декораторъ, Уотсъ (G. Fr. Uatts), увлекающійся аллегоріями, Сендисъ подражатель Россетти, Соломонъ, Вильсонъ, Сторей, Виндусъ, Бертонъ, Мюррей, Мэкгрегоръ, Робертсонъ, Робинсонъ и др.—всѣ они стараются воскресить принципы примитивовъ и даже ихъ технику.

Итакъ, поставленное на знамени прерафаэлитскаго братства, исканіе правды—къ реализму не привело. Но во всей Европѣ искусство уже охвачено реализмомъ. Горячая проповѣдь Курбе захватила не одну Францію. И въ Англіи реализмъ свиваетъ гнѣздо рядомъ съ идеалистической группой прерафаэлитовъ. Лейтонъ — еще классикъ, но красивый и строгій рисовальщикъ. Пользующійся громкой популярностью Альма Тадема (род. 1836 г.) — страстный поклонникъ античнаго міра, тонкій знатокъ его. Онъ изучилъ жизнь античныхъ грековъ и римлянъ во всѣхъ подробностяхъ, и изображаетъ сцены изъ античной жизни не условно и фальшиво, какъ Давидъ, или нѣмецкіе классики, а реально, такъ что вѣрится въ правдивость изображеннаго (рис. 113, таб. XVIII).

У Тадема въ Лондонѣ — домъ въ строгомъ римскомъ стилѣ со всей обстановкой, и, сажая въ нее натурщиковъ, художникъ пишетъ свои картины прямо съ натуры. Женщины его — англичанки, но типъ ихъ подходитъ близко къ античному.

Картины Альмы Тадемы страшно дорого цѣнятся и въ большомъ почетѣ у публики за ихъ выписанность и внѣшнюю красивость.

Но реализмъ дѣлаетъ болѣе увѣренные шаги и приводитъ къ такимъ представителямъ своего ученія, какъ Геркомеръ, строгій и нѣсколько сухой портретистъ и жанристъ, внима-

тельно изучающій природу, безъ всякихъ уклоненій въ сторону идеализма.

Японцы.

Вы видѣли, что искусство Европы въ теченіе трехъ четвертей XIX вѣка все время идетъ постепенно, но неуклонно и твердо къ правдѣ, къ реализму, къ естественности. Лучшіе умы не хотятъ говорить чужимъ языкомъ, не хотятъ повторять только то, какъ смотрѣли на природу отжившія поколѣнія. Чувствуется стремленіе выразить свое отношеніе къ жизни, свой взглядъ на міръ. Вы видите также, какъ это трудно сдѣлать. Сколько поколѣній смѣнилось, и всѣ еще оглядываются назадъ, и цѣлый рядъ техническихъ сторонъ искусства не разрѣшенъ. Цѣлыя категоріи чувствъ и впечатлѣній не находятъ себѣ способа выраженія.

Я говорилъ уже, что при всемъ желаніи быть вполнѣ реальнымъ, даже Курбе, этотъ апостолъ реализма, не умѣетъ написать фигуры на воздухѣ, не умѣетъ поставить себя внутрь толпы.

Это въ композиціи. А въ области красокъ? Кто въ Европѣ понимаетъ настоящее ихъ значеніе? Отдѣльные колористы (Делакруа, Коро) никѣмъ не поняты. Да, наконецъ, кто понимаетъ въ Европѣ настоящее значеніе искусства? Кто отводитъ ему принадлежащую ему по праву роль?

Замѣтьте, приходится говорить только почти о живописи. Архитектура и скульптура только подражаютъ. А прикладное искусство? Оно вовсе отсутствуетъ. Даже богатые европейцы живутъ въ мірѣ уродства и безвкусицы. Европейцы такъ ослѣплены своей наукой и государственностью, что даже не видятъ искусства другихъ странъ. Они говорятъ, что на востокѣ и вообще внѣ Европы нѣтъ искусства. Они не только

персовъ, арабовъ, китайцевъ, индусовъ, но и тонкихъ умныхъ, талантливыхъ японцевъ со всѣмъ ихъ искусствомъ и со всей ихъ культурой называютъ дикарями.

Вотъ у этихъ-то „дикарей“ пришлось „культурной“ Европѣ учиться тѣмъ сторонамъ искусства, которыхъ огрубѣлый глазъ европейцевъ XIX вѣка не въ состояніи былъ различить и понять.

Указанные мною пробѣлы композиціи въ живописи приходится заполнить, поучившись у японцевъ. На японскомъ же искусствѣ поняли, что не въ иллюзіи, не въ обманѣ глаза задача искусства. Японцы же насъ научили роли чистаго и прикладного искусства и въ общественной жизни. Вмѣстѣ съ японцами, персы, арабы, бухарцы показали, что можно имѣть развитое искусство и вовсе безъ „сюжета“ и безъ всякихъ попытокъ къ „передачѣ“ натуры.

Нѣсколько лѣтъ тому назадъ на страницахъ одного художественнаго журнала былъ помѣщенъ рисунокъ знаменитаго японскаго художника Кіосай, изображающій уголокъ мастерской этого мастера, гдѣ работаютъ его ученики. Какъ не похожа изображенная сцена на классы нашихъ художественныхъ школъ. Въ половинѣ минувшаго столѣтія всѣ художественныя школы Европы были заставлены и завѣшаны гипсами и другой, такъ называемой, мертвой натурой. Тутъ — бѣлые шары, кубы, пирамиды, тамъ—сотни бѣлыхъ же обломковъ и кусковъ всевозможнаго архитектурнаго орнамента, далѣе—ряды бѣлыхъ масокъ, кистей рукъ и слѣдовъ ногъ, потомъ — безконечные гипсовые бюсты и гипсовыя фигуры. На срисовываніе всей этой мертвечины уходили годы, и только вполнѣ освоившагося съ копированіемъ неподвижнаго гипса ученика допускали до рисованія живой натуры въ видѣ неподвижно установленнаго натурщика.

Все это и до сихъ поръ остается почти такимъ же.

Посмотрите на учениковъ Кіосая. Всѣ они сидятъ на полу

и всѣ рисуютъ съ натуры. Но натура вся живая. Передъ однимъ ученикомъ стоитъ букетъ живыхъ цвѣтовъ, передъ другимъ сидитъ прикованная цѣпочкой къ сучку дерева живая птица, передъ третьимъ—обезьяна, четвертый, сидя передъ лоханкой съ водой, выхватилъ изъ нея лѣвой рукой живую рыбу, а правой рукой торопится зарисовать очертанія трепещущей рыбы на лежащемъ передъ нимъ листѣ бумаги. Тутъ же прогуливается пѣтухъ и куры, и этихъ рисуютъ уже не сажая въ клѣтку или на цѣпочку.

А въ Европѣ въ это время для изученія животнаго заказывали чучело, то-есть прежде убивали животное, и набивали его соломой и ватой, а потомъ уже рисовали. Человѣка тоже изучали по гипсовой статуѣ и по трупу подъ руководствомъ медика.

Конечно, рисуя живую движущуюся натуру, трудно соблюдать перспективу, вѣрные раккурсы и безукоризненныя пропорціи. Тутъ некогда измѣрять, сколько разъ голова уложится въ торсѣ, и что противъ чего приходится по вертикальной или горизонтальной линіи. И въ этой излюбленной европейцами правильности японцы временъ Кіосая очень грѣшатъ. Они не знаютъ линейной перспективы и, очевидно, не мѣряли циркулемъ фигуръ животныхъ и людей. Но такіе жизненные рисунки птицъ, рыбъ, четвертногихъ. пресмыкающихся и растеній, какъ у массы японскихъ художниковъ, встрѣчаются въ Европѣ только въ видѣ рѣдкаго исключинія.

Изучая живую природу, японцы не выучились правильно распредѣлять на предметахъ свѣта и тѣни, что такъ удобно изучить, рисуя гипсъ, освѣщенный лампой. Отдѣльные предметы и фигуры у японцевъ обыкновенно вовсе лишены свѣтотѣни и не роняютъ отъ себя падающихъ тѣней. Но дождь и снѣгъ и бури нашли давно своихъ выразителей среди японскихъ пейзажистовъ въ то время, какъ европейцы спокойно освѣщали свои пейзажи комнатнымъ свѣтомъ.

Кромѣ того, японцы давно поняли, что картина должна вызывать въ насъ чувство красоты, восторга, прививать намъ извѣстное настроеніе, радовать, волновать насъ, а вовсе не представлять поле для сравненія, похоже это на натуру въ данномъ случаѣ или непохоже.

Изображая какого-нибудь павлина, японецъ передаетъ то, что плѣняетъ насъ въ живой птицѣ: ея граціозныя движенія прежде всего, ея изящныя очертанія, очаровательный букетъ красокъ, которымъ надѣлила природа этого красавца. Все это будетъ въ совершенствѣ передано въ картинѣ японца. А если бы вы спросили его, почему у него нѣтъ перспективы, почему отъ павлина не падаетъ тѣнь, почему его одна сторона не освѣщена, а другая не въ тѣни? Японецъ бы спросилъ: а зачѣмъ это нужно? Вотъ этотъ-то твердый взглядъ на то, что картина должна быть созданіемъ, а не зеркаломъ, и до сихъ поръ еще не всѣмъ въ Европѣ понятенъ.

Еще одна характерная черта. Европеецъ XIX в. живетъ въ безобразной обстановкѣ; пользуется удобными, но безобразными предметами и иногда ради любопытства заглянетъ на выставку или въ музей, чтобы удовлетворить жалкіе остатки своихъ эстетическихъ потребностей. Японецъ не можетъ дышать, не можетъ жить безъ искусства. Онъ всегда окруженъ имъ. Дѣлая какой-нибудь предметъ, необходимый въ повседневной жизни, японецъ не можетъ не украсить его, не можетъ забыть, что и ему надо придать красивую форму. Самыя дешевыя издѣлія японцевъ освѣщены свѣтомъ искусства.

Какъ художественная школа японцевъ не похожа на европейскую академію, такъ и обстановка японскаго жилища, уютнаго и красиваго, не похожа на неуклюжія квартиры европейцевъ съ разными удобствами. Для иллюстраціи этого положенія возьмите хотя бы комнатныя растенія, которыми мы украшаемъ свои помѣщенія. Въ Европѣ цвѣтокъ растетъ въ

безобразномъ горшкѣ и привязанъ мочалкой къ неуклюжей прямой палкѣ, и посмотрите, что дѣлаютъ японцы со своими комнатными растеніями. Онѣ посажены въ красивыя вазы, стоящія на граціозныхъ подставкахъ, и стволъ растенія изогнутъ по красивой кривой, а не вытянутъ по направленію прямой палки.

Въ Японіи нѣтъ пропасти взаимнаго непониманія между обществомъ и художникомъ; нѣтъ и опредѣленной границы между ремесленниками, производителями полезнаго, и художниками, творцами прекраснаго, но неполезнаго. Тамъ всякій ремесленникъ стремится стать художникомъ; всякій художникъ работаетъ съ сознаніемъ своей полезности, своей необходимости.

Итакъ, положеніе искусства въ Японіи и Европѣ совершенно различное, и результатомъ является долгое взаимное непониманіе. Первое знакомство съ искусствомъ Китая и Японіи началось въ XVIII в. Китайскій и японскій фарфоръ, ткани и лакированныя вещи еще тогда стали вывозить въ Европу, и уже на искусствѣ Ватто и рококо мѣстами чувствуется вліяніе этихъ произведеній. Начало XIX столѣтія забыло и не поняло это искусство, относясь къ его произведеніямъ, какъ къ любопытнымъ бездѣлушкамъ. И только тогда, когда живопись стала настолько тонкой, что художники стали способны понимать тонкость колорита лучшихъ японцевъ, стали изучать это странное искусство этого удивительнаго народа, и скоро оно всѣхъ покорило себѣ. Французы стали говорить, что японцы первые декораторы въ мірѣ, и японское декоративное искусство перевернуло всѣ понятія о прикладномъ искусствѣ, господствовавшія въ Европѣ. А потомъ и чистое искусство, особенно пейзажъ, многому и многому научилось у японцевъ. Стоитъ сравнить живописную композицію японскаго пейзажа хотя бы Утамары съ классическимъ европейскимъ, чтобы стало ясно, что именно японцы открыли глаза на то, какъ правдиво,

искренно и живописно можно скомпановать живую сцену безъ академическихъ правилъ. Вы видите, что японецъ-художникъ умѣетъ помѣстить зрителя и въ середину толпы, и въ глубь лѣса, и на край обрыва, умѣетъ передать всю прелесть, все настроеніе пейзажа, не придумывая и не фотографируя, а воссоздавая его.

Разбирать собственно японское искусство мы не имѣемъ времени. Я только укажу, чему въ области искусствъ научилась Европа у Японіи.

Прежде всего и больше всего вліяніе Японіи сказалось въ прикладномъ искусствѣ, въ желаніи окружить себя искусствомъ — съ выставокъ и изъ музеевъ перенести его домой. При этомъ цѣлый рядъ новыхъ декоративныхъ принциповъ внесенъ въ искусство изъ Японіи, и подъ сильнымъ вліяніемъ Японіи создается пресловутый стиль — moderne.

Въ чистомъ искусствѣ японцы указали, что надо изучать, но не копировать природу и въ погонѣ за тѣмъ, что́ легче копировать, не замѣнять живую натуру мертвой и не избѣгать никакихъ положеній зрителя относительно изображаемой модели. Отсюда—совершенно новые пріемы композиціи, пользующейся всѣми случайными группировками, которыя развертываетъ передъ нашими глазами природа, и которыхъ боялись воспитанники европейскихъ академій, какъ несоотвѣтствующихъ ихъ идеалу красоты.

Научили японцы и тому, что изготовленіе выразительной, живой и красивой картины должно быть цѣлью художника, а не интересный только сюжетъ, который кое-какъ и не интересно передается, лишь бы выразить основную мысль.

Наконецъ, японцы показали намъ такія утонченныя гармоніи красокъ и изысканныя линіи, что широкія массы буржуазной публики и сейчасъ еще плохо въ этихъ тонкостяхъ разбираются, а художники жадно ихъ изучаютъ.

Въ частностяхъ вліяніе японскихъ художниковъ на европейскихъ — огромное. Но указывать его приходится, разбирая отдѣльно каждаго мастера подвергшагося этому вліянію.

Это увлеченіе японизмомъ доходитъ до того, что находятся люди, готовые считать японское искусство во всѣхъ отношеніяхъ выше европейскаго, очертя голову поддѣлывающихся подъ японцевъ, забывая, что не всѣ отрасли искусства одинаково доступны имъ, что въ Японіи не могло быть ничего похожаго на произведенія Тиціана или Веласкеза, на готическій соборъ или античную статую.

Въ чистомъ искусствѣ, въ живописи изъ всѣхъ группъ, на которыя разбилась прогрессивная масса европейскихъ художниковъ XIX вѣка, всего болѣе полезныхъ уроковъ у японцевъ вынесла группа импрессіонистовъ, къ разбору которой мы и приступимъ въ слѣдующій разъ.

ЛЕКЦІЯ ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТАЯ.

Импрессіонизмъ.

Около 70-хъ годовъ въ Парижѣ возникло среди художниковъ движеніе, названное вскорѣ импрессіонизмомъ. Задачей своей, подобно прерафаэлитамъ, импрессіонисты выставили тоже стремленіе къ реальной правдѣ и борьбу съ рутиной. Но прерафаэлиты ошибочно посмотрѣли на эту правду. Достиженіе правдиваго впечатлѣнія они видѣли въ выписываніи и изученіи подробностей, и это вернуло ихъ назадъ. Подражаніе болонцамъ и вообще художникамъ поздняго Возрожденія и классикамъ прерафаэлиты замѣними изученіемъ примитивовъ, что привело ихъ вовсе не къ реальной правдѣ, а къ условному стилю. Импрессіонисты смѣло откинули всякую условность, всякое подражаніе и стали смотрѣть на природу безпристрастно, своими глазами и передавать ее наивно, такъ, какъ каждый видитъ, забывъ объ условныхъ пріемахъ, навязанныхъ имъ школой. Изъ школы они взяли только то, что безспорно и что основано на изученіи природы, а не старыхъ мастеровъ.

Импрессіонисты признали законнымъ передавать свое субъективное непосредственное впечатлѣніе и даже пошли дальше: вмѣсто изученія самой природы они стали изучать наше впечатлѣніе отъ нея. Это-то и есть собственно сущность импрессіонизма.

Развивая эту теорію дальше, мы приходимъ къ выводу, что самый предметъ, или предметы, изображенные на картинѣ, намъ не интересны, почти безразличны, такъ какъ тотъ же предметъ на разныхъ индивидовъ можетъ производить различное впечатлѣніе, да и впечатлѣніе отъ предмета на одного человѣка можетъ быть различное, въ зависимости отъ освѣщенія и даже отъ настроенія смотрящаго. Итакъ, значеніе сюжета, должно быть сведено къ нулю. Весь интересъ въ передачѣ свѣта, воздуха, личныхъ впечатлѣній и настроеній художника.

Первымъ результатомъ было то, что вмѣсто комнатнаго освѣщенія мастерской на картинахъ импрессіонистовъ засіяло настоящее солнце, вмѣсто обязательныхъ, коричневыхъ тѣней появились тѣни, полутоны и рефлексы всевозможныхъ оттѣнковъ; и много мимолетныхъ явленій и эффектовъ природы, прежде недоступныхъ живописи, нашли своихъ изобразителей.

Картины импрессіонистовъ вызвали цѣлую бурю негодованія въ парижской публикѣ. Но молодые борцы нашли достойнаго заступника въ лицѣ Эмиля Золя, который выступилъ съ рядомъ горячихъ статей въ ихъ защиту, послѣ чего журналъ, въ которомъ сотрудничалъ Золя, потерялъ массу подписчиковъ, возмущенныхъ этими статьями. Впослѣдствіи Золя написалъ свой знаменитый „L'oeuvre“, гдѣ ярко описано начало движенія и выставлены герои его.

Я кратко изложилъ теорію импрессіонизма, такъ какъ подробно развить ее почти невозможно. Движеніе это возникло такъ недавно и, собственно говоря, еще и не кончилось. Точнаго опредѣленія импрессіонизма еще никто не сдѣлалъ. Формулировка теоріи его вообще затруднена уже тѣмъ, что импрессіонисты признаютъ принципъ индивидуальнаго отношенія къ природѣ и къ творчеству, а это влечетъ за собой, такъ сказать, и индивидуализацію теоріи. Всякій членъ группы имѣетъ

свою теорію и, въ сущности, только нѣкоторые общіе признаки объединяютъ этихъ художниковъ.

Это обстоятельство и заставляетъ разбирать отдѣльно каждаго изъ болѣе видныхъ представителей теченія съ его собственнымъ отношеніемъ къ своему искусству.

Глава и родоначальникъ движенія—Эдуардъ Мане (Edouarde Manet 1833 — 1884). Этотъ убѣжденный, сильный человѣкъ былъ вожакомъ и вдохновителемъ кружка художниковъ импрессіонистовъ, хотя его личная живопись только во второмъ періодѣ его дѣятельности начинаетъ примыкать къ техникѣ и принципамъ, по которымъ мы теперь узнаемъ импрессіониста. И этимъ онъ обязанъ вліянію своего товарища Клода Моне. Въ первый же періодъ своей дѣятельности Мане даетъ рядъ произведеній, рѣзко порывающихъ съ традиціями академиковъ, произведеній сильныхъ по темпераменту и выразительности, но, въ сущности еще вносящихъ не много абсолютно новаго. Въ нихъ еще сильно сказывается вліяніе великаго Веласкеза, Гойи и Гальса. Но и въ этомъ громадная заслуга Мане. Человѣкъ, противопоставившій округленнымъ пошловатымъ фигуркамъ академиковъ, широкую, ясную живопись Веласкеза, взбаломутилъ стоячую воду и указалъ искусству дорогу, по которой оно могло итти впередъ и развиваться.

Нѣкоторыя изъ этихъ раннихъ картинъ Мане, большею частью портреты, поражаютъ благородствомъ стиля, красотой общихъ линій и ярко выраженнымъ характеромъ модели (рис. 114 таб. XIX). Широкія обобщенія шокировали французовъ, воспитанныхъ на прилизанныхъ эклектикахъ. Надо, впрочемъ, сознаться, что работы Мане очень не равны по своему достоинству, какъ всегда у человѣка, который ищетъ.

Во второй періодъ своей дѣятельности Мане идетъ рядомъ съ Моне и другими искателями свѣта. Онъ тоже работаетъ надъ plein-air'омъ и другими свѣтовыми задачами.

Какъ всѣ реформаторы, Мане не одной кистью отстаиваетъ свои принципы; онъ группируетъ вокругъ себя художниковъ, проповѣдуетъ новое искусство, клеймитъ академиковъ съ ихъ коричневымъ соусомъ.

Врядъ ли кому изъ художниковъ пришлось вынести такую жестокую борьбу съ жюри выставокъ и съ глумленіемъ публики. Особенное негодованіе вызвала картина Мане, выставленная въ 1863 году въ Salon des Refusés. (Наполеонъ III придумалъ при выставкѣ Салона устроить особый отдѣлъ отверженныхъ, гдѣ выставлялось все, не принятое жюри. Въ этомъ отдѣлѣ появились въ послѣдствіи произведенія цѣлаго ряда большихъ художниковъ). Картина Мане называлась „Déjeuner sur l'herbe" и представляла странную группу на фонѣ зелени: на первомъ планѣ — двое одѣтыхъ мущинъ въ обществѣ нагой женщины, а на заднемъ планѣ — рѣка, и въ ней плещется женщина въ рубашкѣ. Тема странная, но во время борьбы крайности необходимы. Въ данномъ случаѣ художнику нужны были фигуры, на которыхъ бы ложился свѣтъ, — сюжетъ ему былъ безразличенъ.

Негодованіе публики было страшное. Развратное общество эпохи Наполеона III, воспитанное на разныхъ Данаяхъ, Сусаннахъ и женахъ Пентефрія, было жестоко оскорблено такой неприличной сценой, и критика и публика наперерывъ старались забросать грязью художнника. Этотъ-то моментъ ярко и описанъ у Золя въ L'oeuvre.

Постоянные отказы жюри принудили Мане дѣлать свои отдѣльныя выставки, и въ 67 году онъ выставляетъ 50 холстовъ и въ каталогѣ излагаетъ свои взгляды на искусство, а равно и причины устройства выставки.

Клодъ Моне (род. въ 1840 г.)—самый типичный представитель этого направленія. Въ его произведеніяхъ всего ярче проявились принципы импрессіонизма. Но и онъ не сразу пришелъ

къ нимъ, а послѣ долгихъ исканій. Сначала Моне пишетъ портреты, по стилю примыкающіе къ Мане, красиво и широко задуманные и виртуозно исполненные, но скоро по примѣру барбизонцевъ выходитъ писать подъ открытое небо и тутъ-то въ тѣни вѣтвей, пронизанной лучами солнца, Моне находитъ свою настоящую дорогу. Одна изъ его первыхъ сценъ на воздухѣ, „Пикникъ", явилась откровеніемъ для художниковъ. Тутъ все написано съ натуры прямо на мѣстѣ, въ лѣсу, въ яркій солнечный день. Это уже настоящій plein-air, далеко оставляющій за собой Dejeuner sur l'herbe Мане.

Первые plein-air'ы Моне, въ томъ числѣ и „Пикникъ", еще нѣсколько темны, но уже видно, что свѣтъ увлекаетъ художника и мало-по-малу становится главнымъ, если не единственнымъ сюжетомъ произведеній Моне. Изучая свѣтъ, онъ пришелъ къ убѣжденію, что вся красота природы заключена въ различныхъ комбинаціяхъ свѣтовыхъ волнъ. Безъ свѣта нѣтъ ни формы, ни красокъ, — свѣтъ создаетъ въ природѣ все то, что мы видимъ, всю область зрительныхъ впечатлѣній, стало быть его и надо изучать, его надо писать...

И вотъ какъ Моне обставляетъ это изученіе. Онъ устраиваетъ себѣ мастерскую съ видомъ на лугъ, на которомъ недавно сложили стога сѣна. Художнику понравилось, какъ свѣтъ въ разное время дня играетъ на щетинистой поверхности скошенной травы и перебѣгаетъ по косматымъ откосамъ стоговъ. Эти стоги Моне и сталъ писать. Утромъ онъ писалъ одну картину, когда освѣщеніе измѣнялось, начиналъ другую, потомъ третью, на другой день утромъ онъ возвращался къ первой и т. д. Перемѣна погоды доставляла художнику рядъ новыхъ мотивовъ.

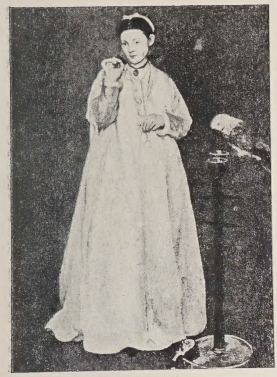
Такъ онъ написалъ около 20-ти картинъ, гдѣ сюжетомъ, съ точки зрѣнія профановъ, были все тѣ же неинтересные стоги. Но Моне писалъ не стоги, а свѣтъ, онъ былъ его сюжетомъ,

его героемъ... А такъ какъ свѣтъ на этихъ 20-ти картинахъ (въ разное время дня и въ разную погоду)—совершенно различный, моменты освѣщенія выбраны самые красивые, а переливы свѣта и рефлексы переданы съ невиданной до сихъ поръ правдивостью и совершенно новой техникой, то получился рядъ изумительныхъ, совсѣмъ не похожихъ одна на другую картинъ. Вся эта серія была выставлена сразу и послужила мишенью для глупыхъ остротъ и насмѣшекъ толпы. Но для художниковъ это было новымъ откровеніемъ, совсѣмъ новымъ принципомъ, новымъ взглядомъ на природу и на задачи живописи.

Я сказалъ, что тутъ была и новая техника. Дѣйствительно, изучая явленія свѣта, Моне пришелъ къ выводамъ, заставившимъ его измѣнить и самую технику.

Раньше художники достигали иллюзіи большого свѣта, затемняя почти до полной черноты тѣни. Такъ дѣлалъ Рембрандтъ, и его попытки передать солнечный свѣтъ намъ напоминаютъ освѣщеніе лампой. Моне замѣтилъ, что въ plein-air'ѣ все свѣтло, все пронизано свѣтомъ, самъ воздухъ дрожитъ и сверкаетъ, и то, что мы называемъ тѣнью, есть тоже свѣтъ, но только относительно болѣе слабый и окрашенный рефлексами отъ сосѣднихъ, ярче его освѣщенныхъ предметовъ. Поэтому Моне пишетъ все свѣтлымъ, картина вся сіяетъ (я говорю о солнечныхъ plein-air'ахъ), нѣтъ ни одного чернаго или темно-коричневаго пятна. Но зато всѣ рефлексы переданы, и градаціи переходовъ свѣтотѣни изумительно тонки.

Далѣе слѣдуетъ новое наблюденіе: солнечный свѣтъ разлагается на семь основныхъ цвѣтовъ спектра, всѣ оттѣнки красокъ природы только различныя сочетанія этихъ основныхъ цвѣтовъ. Какъ ни бѣдны наши краски, но въ чистомъ видѣ онѣ напоминаютъ цвѣта солнечнаго спектра, мѣшая же ихъ на палитрѣ одну съ другой, мы грязнимъ краски и отнимаетъ у нихъ силу.



114

116

117

115

114. Э. Мане. Женщина съ попугаемъ. Нью-Іоркъ. 115. К. Моне. Зима. Колл. Дюранъ-Рюэля. Парижъ. 116. Дегазъ. Семья. 117. Ренуаръ. Ложа. Колл. Дюранъ-Рюэля.

Моне пробуетъ, для полученія желаемаго тона, не смѣшивать всѣ краски, входящія въ составъ его, а располагать группы цвѣтныхъ мазковъ, чистыхъ спектральныхъ тоновъ (болѣе или менѣе темныхъ) одинъ около другого, такъ чтобы съ разстоянія глазъ зрителя самъ ихъ смѣшивалъ. Эффектъ отъ этого опыта получился изумительный. Во-первыхъ оказалось, что смѣшанныя такимъ оптическимъ путемъ краски, гораздо меньше теряютъ свѣтлоты, чѣмъ въ механической смѣси. Во-вторыхъ — тѣ же краски, смѣшанныя оптически или механически, даютъ нѣсколько разные оттѣнки. Значитъ этотъ новый пріемъ живописи даетъ возможность выдерживать картину свѣтлѣе, и съ помощью тѣхъ же красокъ получить рядъ новыхъ тоновъ.

Въ своей живописи Моне пользуется и этой новой техникой цвѣтныхъ мазочковъ, гдѣ нуженъ особенный блескъ, и простымъ смѣшеніемъ красокъ на палитрѣ для тоновъ, которые должны быть мутными и болѣе темными. И результатъ превзошелъ всѣ ожиданія. Такого блеска, такой иллюзіи солнечнаго свѣта до тѣхъ поръ никто еще не достигалъ.

Послѣ этой серіи картинъ, „Les meules“, Моне написалъ цѣлый рядъ подобныхъ серій: les Peupliers, les Falaises d'Etretat, le Golfe-Juan, Belle-Isle, les Coins de riviere, les Cathédrales, les Nymphéas, la Tamise.

Очень ошибаются тѣ, которые введеніемъ свѣта въ живопись считаютъ исчерпанными всѣ заслуги Моне. Свѣтъ, — новая техника! Этотъ великій даръ, принесенный искусству великимъ художникомъ и его соратниками, перевернулъ вверхъ дномъ всѣ понятія о техникѣ живописи. Но Моне, кромѣ того, большой поклонникъ и поэтъ природы, влюбленный до безумія въ ея красоты (рис. 115, таб. XIX). Эти серіи — цѣлыя поэмы, гдѣ даже и выбранный, на первый взглядъ безразличный, сюжетъ связанъ съ тѣми переливами красокъ, что Моне

разливаетъ на своихъ картинахъ. Поэзія скошеннаго луга, мрачная величественность Руанскаго собора, уютность уголковъ рѣки и сада и туманная суровость Темзы... настроеніе всѣхъ этихъ мотивовъ сильно выразилось въ этихъ серіяхъ. Вотъ что внесъ Моне въ натуралистическое искусство.

Но есть еще сторона въ его творчествѣ которую необходимо отмѣтить. Вѣчно разбираясь, въ тончайшихъ оттѣнкахъ красокъ, — Моне въ нихъ самихъ сталъ видѣть неизъяснимую прелесть, сами краски стали пѣть ему мелодіи. Онъ увидалъ, что внѣ всякаго внѣшняго сюжета, сами сочетанія красокъ даютъ намъ наслажденія, подобно сочетаніямъ звуковъ, что умѣлое расположеніе цвѣтныхъ пятенъ вызываетъ сильнѣйшія эмоціи въ нашей душѣ, что не только непосредственное ощущеніе красоты, но и различныя настроенія: грусть, радость и др. вызываются этими красочными сопоставленіями и сочетаніями.

Возьмите одинъ изъ руанскихъ соборовъ Моне, хотя бы освѣщенный солнцемъ. Здѣсь, помимо красоты и поэзіи момента, сама красочная симфонія вызываетъ подъемъ, даетъ тончайшее наслажденіе, точно отъ мощныхъ звуковъ оркестра. Прелесть этихъ красокъ не только въ иллюзіи, а въ самихъ себѣ. Вамъ кажется, что картина написана не красками, а выложена изъ драгоцѣнныхъ камней.

Нѣчто подобное мы, правда, встрѣчали въ искусствѣ и раньше. Краски Тиціана тоже поютъ симфоніи. Византійскія мозаики, великолѣпные ковры и изразцы восточныхъ народовъ даютъ тоже потрясающія впечатлѣнія одними своими красками. Тонкія красочныя сочетанія японцевъ, тоже стоятъ хорошей музыки. Но для XIX вѣка это было ново. XIX вѣкъ вначалѣ еще не понималъ ни японцевъ, ни арабовъ и персовъ, ни великихъ венеціанцовъ.

Дегазъ (Edgar Degas, род. въ 1834 году) хотя и

причисленъ къ той же группѣ импрессіонистовъ, на первый взглядъ имѣетъ очень мало общаго съ Моне. Послѣдній весь ушелъ въ поэзію свѣта и атмосферы, живетъ въ природѣ, въ саду, окруженный деревьями и цвѣтами. Моне страстный садоводъ, онъ и въ природѣ создаетъ картины, разводя и подбирая рѣдкія и красивыя растенія. Человѣкъ съ его радостями и горемъ проходятъ мимо Моне, и онъ точно не замѣчаетъ ихъ.

Дегазъ — психологъ, и человѣкъ всегда составляетъ центръ его картины. Но его интересуютъ не богатые буржуа, не придворные, не красивыя свѣтскія дамы. Не заглядываетъ онъ и въ деревню. Его героями являются бѣдные жители Парижа, у которыхъ подъ дешевымъ наружнымъ блескомъ скрывается глубокое униженіе и горе. Любимая тема Дегаза — сцены изъ закулисной жизни балета. Но изображаетъ его Дегазъ, не со стороны его лучезарнаго блеска. Вы тутъ видите самого человѣка, эту бѣдную дѣвушку, въ угоду сытой публики ломающей свои ноги и кривляющейся на подмосткахъ, когда на душѣ у нея, можетъ быть, тяжелая драма. Дегазъ изображаетъ человѣка съ безпощаднымъ анализомъ безъ шаржировки, подчеркиваній, безъ сантиментальности.

Посмотрите на знаменитую „Семью“. Какъ понятна, какъ сильна драма! И какъ просто, ясно и чисто живописно она выражена. Какъ жалки передъ этой живой картиной всѣ сюжетные жанры, съ потрясающими, придуманными положеніями. (рис. 116, таб. XIX).

Этотъ драматизмъ, сквозящій въ простыхъ незатѣйливыхъ сценахъ Дегаза (большей частью изъ балета), проходитъ красной нитью во всей его дѣятельности. Эта простота пониманія драмы, безъ сочинительства, гдѣ все глубоко выражено въ одномъ мимолетномъ впечатлѣніи, гдѣ выбрано изъ природы все характерное, то, что даетъ impression, и выкинуто то, что мы не замѣ-

чаемъ, какъ неважное. Это тоже черта импрессіонизма. Тутъ импрессіонисты — продолжатели Веласкеза и Гойи.

Другая сторона Дегаза, чисто живописная, также показываетъ намъ въ немъ величайшаго мастера. Техника его не похожа на Моне; онъ не увлекается pleinair'омъ и солнцемъ, но также — утонченнѣйшій музыкантъ красокъ. Его краски не поражаютъ такъ, какъ драгоцѣнные камни Моне. У Дегаза большей частью тонкій сумеречный свѣтъ, свѣтъ комнаты, гдѣ всѣ оттѣнки отраженнаго и разложеннаго солнечнаго луча играютъ блѣдными, сѣроватыми, но изысканными тонами. Если картина Дегаза не поразитъ васъ сразу, то, вглядѣвшись въ нее, вы долго не оторветесь отъ его гармоній, если только у васъ чуткій и развитой глазъ.

Это художникъ для тонкихъ знатоковъ, для людей съ изысканнымъ вкусомъ. Онъ никогда, очевидно, не станетъ кумиромъ толпы, но его долго выношенныя, доведенныя до громадной законченности при изумительной широтѣ исполненія картины всегда будутъ цѣниться очень высоко и составятъ гордость ихъ владѣльцевъ.

Когда Дегазъ выходитъ изъ своей блѣдной гаммы въ яркій блескъ вечерняго свѣта, онъ даетъ такія же изумительныя сочетанія. Его fortissimo такъ же тонко, какъ его piano. Рисунокъ его изумителенъ не по фотографической вѣрности (которая часто отсутствуетъ), но по необыкновенной выразительности. Вотъ художникъ, у котораго буквально можно любоваться каждымъ мазкомъ, смаковать каждую проведенную имъ линію.

Въ молодости Дегазъ увлекался лошадьми и скачками, изумительно передавая движенія.

Дегазъ на 6 лѣтъ старше Моне и до сихъ поръ остается неутомимымъ работникомъ, но въ противоположность страстному и болѣе внѣшнему Моне, выпускающему цѣлыя серіи картинъ, Дегазъ очень долго работаетъ надъ каждой вещью,

дѣлая десятками этюды къ картинѣ, которая по широтѣ и простотѣ исполненія кажется профанамъ быстро набросанной.

Ренуаръ (Auguste Renoir, род. въ 1841 году) — художникъ, характеристику котораго очень трудно сдѣлать.

Пожалуй, самой яркой чертой его является непосредственность. Произведенія Ренуара рѣзко выдѣляются изъ всѣхъ окружающихъ своимъ особеннымъ, субъективнымъ пониманіемъ природы и своеобразной, подчасъ странной техникой; съ другой стороны, его работы часто очень непохожи одна на другую; художникъ не только ярко выражаетъ свою индивидуальность, но передаетъ и свое настроеніе минуты, свое случайное отношеніе къ темѣ и къ модели. То Ренуаръ является виртуознымъ реалистомъ, достигающимъ громадной иллюзіи свѣта и блеска солнечныхъ пятенъ, то онъ увлекается красочными сочетаніями и создаетъ красивыя красочныя фантазіи, не заботясь вовсе объ иллюзіи, даже если тема совершенно реальная. Такова большая часть его „nu“. Нѣкоторыя произведенія Ренуара до того странны, что ихъ съ трудомъ объясняешь и понимаешь,—такова его группа „An piano“. Тогда какъ картина „La Loge“ (рис. 117, таб. XIX) изумительно тонкая вещь и по рисунку и по экспрессіи. Картина „Le Moulin de la Galette“, написанная тогда, когда еще Моне и другіе импрессіонисты не были на полной высотѣ, поражаетъ знаніемъ природы и оригинальной техникой, какъ нельзя больше подходящей для передачи солнечнаго plein-air'а.

Всего больше Ренуаръ оставилъ женскихъ портретовъ, изъ которыхъ нѣкоторые представляютъ прекрасные куски живописи.

Одна изъ самыхъ любопытныхъ фигуръ импрессіонистовъ, Сезаннъ, художникъ, оставившій мало произведеній, совершенно незамѣченныхъ публикой и оцѣненныхъ только знатоками. А между тѣмъ ему приписываютъ теперь очень важную

роль въ исторіи импрессіонизма. Сезаннъ съ особенной настойчивостью проводилъ въ жизнь мысль, что художникъ долженъ быть наивенъ, какъ ребенокъ; что всѣ знанія, всякое умѣнье, пріобрѣтенное въ школѣ, есть только ненужный балластъ, что интересно въ искусствѣ только то, въ чемъ проявляется личность, индивидуальность каждаго творца. Онъ находилъ, что всякая выучка затемняетъ личность художника, что виртуозность приводитъ искусство къ ремеслу.

Сезаннъ, говорятъ, послужилъ для Золя моделью его Клода Лантье въ романѣ L'Oeuvre.

Всѣ фигурныя картины и этюды Сезанна плохо нарисованы, часто некрасивы и не всегда интересны въ краскахъ. Нѣкоторыя же natures mortes имѣютъ громадный интересъ именно по своей непосредственности, по отсутствію всякой погони за виртуозностью и ловкостью кисти, при сильномъ, оригинальномъ, дѣйствительно субъективномъ колоритѣ. Эта ярко выраженная индивидуальность талантливаго человѣка дѣлаетъ интересной картину, все содержаніе которой сводится къ двумъ апельсинамъ и тремъ яблокамъ, лежащимъ на бѣлой скатерти.

Такой человѣкъ, такой горячій проповѣдникъ нарождающагося индивидуализма, конечно, сыгралъ немалую роль въ исторіи искусства, хотя его произведенія, вѣроятно, никогда не будутъ имѣть много поклонниковъ.

Теперь значеніе Сезанна нѣсколько преувеличиваютъ, особенно люди, склонные доводить до крайнихъ выводовъ теорію индивидуализма.

Назову еще нѣсколькихъ представителей этого движенія, если не игравшихъ роли руководителей, то все же видныхъ художниковъ.

Писарро (Camille Pissarro, 1830—1903 г.) былъ сначала жанристомъ, потомъ почти исключительно пишетъ пейзажъ,

особенно улицы Парижа. Въ немъ много свѣта, вибрирующаго воздуха. Колоритъ — спокойный, свѣтло-сѣрый.

Сизлей (Alfred Sisley, 1839—1899 г.) — исключительно пейзажистъ, пишетъ уютные, интимные уголки. Его картины съ мастерской передачей снѣга и дождя, съ массой воздуха даютъ необыкновенно большую иллюзію природы и выдержаны въ очень благородной гаммѣ красокъ.

Моризо (Berthe Morisot, 1841—1895 г.), жена брата Мане,— обаятельная художница, полная свѣта, съ блестящей техникой и удивительной граціей. Это — муза импрессіонистовъ, другъ Дегаза, Ренуара. Любимыя темы ея — изящныя женщины и цвѣты.

Мери Кассатъ (Mary Cassatt)—американка, но выставляетъ въ группѣ импрессіонистовъ. Ея спеціальность — дѣти, которыхъ она пишетъ съ большой любовью и знаніемъ. Много работаетъ пастелью.

Пейзажистъ Буденъ, простой и искренній, Базиль, талантливый и поэтичный, убитый въ войну 1870 г., Лебургъ, Кайеботъ, пожертвовавшій Люксембургскому музею коллекцію картинъ импрессіонистовъ, и нѣкоторые другіе дополняютъ списокъ.

Опредѣленная классификація тутъ очень трудна. Есть художники, выставлявшіе въ группѣ импрессіонистовъ и мало имѣющіе общаго съ ихъ принципами; и встрѣчаются, наоборотъ, лица, не причислявшіе себя къ лагерю импрессіонизма, но всей своей дѣятельностью показавшіе, что они почти цѣликомъ раздѣляютъ убѣжденія главарей этой группы. Таковъ, напримѣръ, голландецъ по происхожденію, но постоянно работавшій въ Парижѣ, Винцентъ ванъ-Гогъ, приближающійся къ Сезанну по непосредственности своего отношенія къ природѣ. Его работы, полныя сильнаго выраженія, а подчасъ и глубокаго трагизма, ужасали академиковъ совершен-

нымъ отрицаніемъ всѣхъ принциповъ ихъ рисунка и ихъ живописи.

Теорію импрессіонизма въ его техникѣ развивали потомъ и довели до крайнихъ выводовъ неоимпрессіонисты: Синьякъ Сейра и др. Новые принципы, внесенные въ живопись импрессіонистами, измѣнили у всѣхъ честныхъ художниковъ-реалистовъ взглядъ на природу и породили рядъ необыкновенно правдивыхъ, яркихъ и выразительныхъ картинъ. Теперь уже нельзя написать сцену подъ открытомъ небомъ съ фигурами, штудированными въ комнатѣ. Теперь нельзя употреблять театральныхъ жестовъ и прибѣгать къ композиціямъ, гдѣ главная фигура стоитъ обязательно въ центрѣ, второстепенныя ее обязательно не загораживаютъ. Нельзя поставить толпу такъ, чтобы ни одна фигура не была перерѣзана рамой и т. д.

Импрессіонизмомъ, собственно, закончилось натуралистическое теченіе въ развитіи искусства. Вы даже видѣли, что импрессіонизмъ дѣлаетъ нѣкоторые шаги въ сторону индивидуализма, откуда недалеко и до идеалистическихъ теорій. Во всякомъ случаѣ, великія техническія пріобрѣтенія импрессіонизма одинаково важны и для натуралистовъ и для идеалистовъ. Всѣ, кажется, художники конца вѣка, всѣхъ лагерей и направленій находятъ что-нибудь для себя въ импрессіонизмѣ.

Но вожаки движенія, Мане, Моне, Ренуаръ, Дегазъ,— остаются чистыми реалистами. Какъ ни звучно поютъ краски Моне, онѣ своими симфоніями вызываютъ чисто реальные образы. Никакихъ сновъ, ничего сверхъестественнаго, мистическаго или болѣзненнаго вы не найдете у этихъ трезвыхъ, здоровыхъ людей, обращающихся постоянно къ наукѣ для объясненія и оправданія своихъ теорій.

Тутъ и умѣстно будетъ назвать нѣсколько художниковъ-натуралистовъ, непосредственно изучающихъ жизнь и природу, мало заражающихся вліяніемъ новыхъ идеалистическихъ теченій.

Бастьенъ Лепажъ (1848—1884) родился въ провинціи, провелъ дѣтство на лонѣ природы, и всю свою короткую жизнь оставался любителемъ природы и тихой провинціальной жизни. Въ парижской академіи онъ былъ ученикомъ Кабанеля, но, какъ и Милле, не любилъ академіи и не сдѣлался ея послѣдователемъ. Онъ любилъ и писалъ только свою семью, дѣда, отца, мать, крестьянъ на работѣ и мирные мотивы деревенской жизни. Только въ угоду родителямъ онъ пытался получить Prix de Rome, для чего написалъ „Явленіе ангела пастухамъ“. Преміи онъ не получилъ. Ни академія, ни публика не поняли и не оцѣнили этой простой и неакадемичной картины,— эти пастухи были слишкомъ живыми людьми. Послѣдующія картины Б. Лепажа, его „Нищій“, „Старый Жакъ“, „Жанна Д'Аркъ“, кажется въ первый разъ трактованная правдоподобно, безъ всякой театральности, все это страшно жизненныя и искреннія произведенія. „Сѣнокосъ“, Люксембургскаго музея, изображающій людей, отупѣвшихъ отъ тяжелой работы, и „Сельская любовь“, нашей Третьяковской галлереи, показываютъ въ Б. Лепажѣ незауряднаго психолога.

Біографію Б. Лепажа связываютъ всегда съ судьбой Маріи Башкирцевой, его ученицы и друга, обѣщавшей быть виднымъ художникомъ, но умершей 24-хъ лѣтъ. Ея учитель пережилъ ее только однимъ мѣсяцемъ и умеръ въ полномъ расцвѣтѣ своего таланта, достигнувъ только 36-ти лѣтъ.

Другой изобразитель деревни, сынъ крестьянина, Лермитъ, даетъ правдивыя сцены изъ жизни крестьянъ, страдающія, однако, отсутствіемъ настоящаго чувства, а потому скучныя и холодныя.

Бо́льшимъ темпераментомъ отличается Роль (Alfred Roll). Въ его „Стачкѣ“ много настроенія наэлектризованной духомъ справедливаго протеста и негодованія толпы. Роль увлекается также plein-air'омъ, пишетъ, чуть не въ натуральную величину,

коровъ и нагихъ женщинъ на фонѣ пронизанной солнцемъ зелени. Но въ этихъ работахъ есть какая-то дешевизна передачи, битье на легко достижимый эффектъ.

Раффаэлли по своей техникѣ уже очень близко примыкаетъ къ импрессіонистамъ. Онъ пишетъ выразительные жанры и уголки Парижа, всегда мелкими мазочками передавая переливы свѣта и вибрацію воздуха. Для своей техники онъ даже изобрѣлъ особыя твердыя масляныя краски въ палочкахъ, позволяющія ему обходиться безъ кисти. Всѣмъ извѣстенъ его „Дворъ инвалидовъ".

Однимъ изъ самыхъ сильныхъ художниковъ этой группы здоровыхъ натуралистовъ можно считать Симона (Lucien Simon), поэтичнаго жанриста, изобразителя бретонскихъ крестьянъ, рѣдкаго знатока человѣческаго лица и первокласснаго живописца и нѣсколько сроднаго ему по духу, но болѣе мягкаго и меланхоличнаго Котте (Charles Cottet) тоже поэта Бретани.

Рѣдко прибѣгающій къ краскамъ Стейнленъ, даетъ потрясающіе рисунки жизни парижскихъ улицъ и закоулковъ.

Съ художникомъ Даньяномъ Бувре мы можемъ познакомиться по поэтичной картинѣ его „Благословеніе молодыхъ", находящейся въ Третьяковской галлереѣ.

Импрессіонизмъ постепенно заражаетъ всю Европу, проникая въ искусство всѣхъ сосѣднихъ съ Франціей странъ.

Въ Германіи только всѣ проявленія импрессіонизма грубѣе, тяжеловѣснѣе чѣмъ во Франціи.

И тутъ новыя вѣянія проникли въ общество не безъ борьбы, и тутъ офиціальныя выставки не принимали новаторовъ и вызвали и въ Мюнхенѣ, а потомъ и въ Берлинѣ, образованіе новыхъ кружковъ и выставокъ подъ названіемъ Secession'овъ.

Во главѣ берлинскаго Secession стоитъ энергичный Либерманъ.

Сравните жанровые куски съ натуры этого послѣдняго съ фальшивымъ мѣщанскимъ жанромъ à la Кнаусъ, чтобы убѣдиться, какое великое освобожденіе совершило искусство въ послѣднее время.

По колориту Либерманъ мало интересенъ, и иногда кажется, что онъ уже черезчуръ „случайно“ выбираетъ мотивъ для картины.

Цюгель, Габерманъ, Калькрейтъ и др. — вполнѣ современные большіе живописцы, на которыхъ мы только по недостатку времени не останавливаемся.

Но не въ послѣдователяхъ импрессіонизма главная сила германскаго искусства. Не въ этой области Германія сказала свое великое слово.

ЛЕКЦІЯ ДВАДЦАТЬ ПЯТАЯ.

Идеалистическое теченіе въ Германіи.

Вы видѣли, что въ области передачи натуры, достиженія внѣшней красоты линій и красокъ, нѣмецкое искусство все время остается на второмъ планѣ. Всѣ эти новые нѣмецкіе натуралисты кажутся очень грубыми по сравненію съ французами, многими англичанами, даже американцами, скандинавами и т. д.

Тутъ мы наталкиваемся на особенность рассы. Повидимому, германцы не обладаютъ въ такой мѣрѣ талантомъ къ формѣ и краскамъ, какъ романскіе народы.

Когда въ Италіи подвизались блестящіе вожди ренессанса, въ Германіи живопись была уродливой. Первые великіе художники Германіи выдвинулись не красотой формъ и колорита, а глубиной содержанія.

Великій Дюреръ прежде всего — философъ. Сила его творчества — въ глубинѣ идеи, въ тончайшемъ анализѣ человѣческой души, а не во внѣшней красотѣ. Вспомните дальше классиковъ, съ ихъ полнымъ непониманіемъ задачъ формы и отрицаніемъ красокъ, назарейцевъ и ихъ послѣдователей, пренебреженіе къ формѣ доводившихъ до уродства и исканіе ея замѣнившихъ подвигами благочестія. Потомъ живопись возрождается, но вся внѣшность ея заимствуется у сосѣдей; нѣ-

мецкимъ остается только содержаніе. И поэтичный, сказочный Швиндъ — плохой живописецъ, и не форма, а краски его картинъ плѣняютъ насъ. А наши современники? Ленбахъ прельщаетъ мистическими глазами своихъ портретовъ, Лейбль — своей серьезностью и знаніемъ человѣческаго лица, Менцель — столько же ученый, сколько художникъ, а нѣмецкіе импрессіонисты очень далеко уступаютъ французамъ.

Видите ли у нѣмцевъ въ искусствѣ вездѣ преобладаетъ внутренняя сторона, глубина мысли, содержаніе, философія. Въ этой области надо и искать высочайшаго проявленія германскаго искусства, какъ выраженія отвлеченнаго духа германской рассы.

Надо напомнить еще, что архитектура германская груба и часто безвкусна, что скульптура въ Германіи почти отсутствуетъ, что зато въ Германіи развилась необыкновенно музыка, это отвлеченнѣйшее изъ искусствъ.

Итакъ, не на почвѣ внѣшней красоты, солнечнаго свѣта и утонченной музыки красокъ, а на почвѣ отвлеченныхъ мечтаній и глубокихъ думъ выросъ величайшій современный художникъ Германіи, Арнольдъ Бёклинъ. Онъ нѣсколько лѣтъ какъ умеръ, но я все-таки называю его современнымъ художникомъ.

Бёклинъ выступилъ, когда процвѣтала историческая и жанровая, сюжетная живопись и, какъ всѣ великіе люди XIX в., былъ осмѣянъ и не понятъ. Только мюнхенецъ Шакъ оцѣнилъ и покупалъ картины этого воскресшаго романтика, такъ же какъ и настоящаго романтика, Швинда.

Но когда по всей Европѣ пронеслась струя новаго теченія, враждебнаго научному натурализму, когда человѣчество, неудовлетворенное позитивной наукой и фотографическимъ отраженіемъ въ искусствѣ дѣйствительности, потребовало поэзіи отъ искусства, захотѣло видѣть въ картинахъ отраженіе сво-

ихъ грезъ и мечтаній, какъ бы неправдоподобны онѣ ни были... Тогда Бёклинъ сталъ всѣмъ понятенъ; и теперь, именно теперь, онъ кажется однимъ изъ самыхъ современныхъ, самыхъ намъ понятныхъ и дорогихъ художниковъ.

Конецъ XIX в. выдвинулъ рядъ художниковъ-идеалистовъ (это такъ называемый неоидеализмъ). Я уже указалъ вамъ англичанъ Россетти и Бернъ-Джонса. Укажу и идеалистовъ французовъ. Бёклинъ въ этомъ движеніи, въ этой реакціи противъ узкаго подражанія природѣ, является одной изъ самыхъ мощныхъ, великихъ фигуръ.

Отъ родоначальниковъ идеализма въ Англіи (Блэкъ и Россетти) и Франціи (Моро) Бёклинъ выгодно отличается тѣмъ, что въ его работахъ вездѣ виденъ здоровый и сильный человѣкъ, тогда какъ и Моро и Россетти люди безспорно болѣзненные, съ болѣзненно односторонне утонченнымъ вкусомъ. Тѣ умышленно отдаляются отъ природы; Бёклинъ весь живетъ въ природѣ, изучаетъ и знаетъ ее, и его миѳическія существа, которыми онъ населяетъ свои лѣса и воды, не галлюцинаціи и призраки больного, а олицетворенія живыхъ силъ природы. Это то же, что миѳы античныхъ грековъ. Поэтому Бёклинъ уживается рядомъ съ натурализмомъ, не отрицая, но дополняя и поэтизируя его.

Въ раннихъ своихъ картинахъ Бёклинъ выказалъ знаніе природы много превосходящее большинство его современниковъ. Море, окружающее „Тритона и Нереиду“ (въ галлереѣ Шака), написано изумительно реально и правдиво, и приходится жалѣть, что сама Нереида не такъ реально и умѣло нарисована. Слабый рисунокъ женскихъ фигуръ вообще портитъ картины Бёклина.

Содержаніе картинъ Бёклина всѣмъ извѣстно. Это романтическіе пейзажи, взятые изъ южной природы и оживленные то человѣческими, то фантастическими существами большей

частью олицетворяющими силы природы. Это цѣлый міръ фавновъ, нимфъ, дріадъ. Олицетворена ночная тишь, звукъ морского прибоя, шелестъ листвы. Вы видите живыми существа, которыя грезятся намъ, когда въ сумерки мы бродимъ по лѣсу, которыхъ создаетъ воображеніе подъ впечатлѣніемъ грозныхъ и величественныхъ явленій природы (рис. 105, таб. XVI).

Бёклинъ началъ писать сильными, яркими и выразительными красками, когда еще историки тонули въ своемъ коричневомъ соусѣ. Но колоритъ его все-таки чисто нѣмецкій, часто грубоватый, рѣзкій и красочный.

Бёклинъ имѣетъ массу подражателей, портящихъ впечатлѣніе отъ оригинала и засаривающихъ выставки потугами подняться до вдохновенной личности великаго художника.

Бёклинъ — не единственный идеалистъ въ Германіи.

Я назову еще страннаго художника Марэза (Hans von Marées, род. 1837 г.). Это́ больной человѣкъ, отвлеченный, декоративный живописецъ, изъ принципа писавшій безъ модели, не обладая достаточнымъ для того знаніемъ и этимъ портившій свои поэтичные замыслы. Онъ умеръ (1887 г.) совершенно никому не извѣстнымъ. Теперь—напротивъ—значеніе его преувеличиваютъ.

На дорогу, проложенную Бёклиномъ, вступаетъ и Францъ Штукъ, художникъ уже пользующійся большой славой. Его картины, такъ же какъ картины Бёклина, большею частью фигурами олицетворяютъ какое-нибудь чувство или настроеніе. Только Бёклинъ большею частью беретъ тонкій поэтическій моментъ, настроеніе вызываемое природой. Штукъ же изображаетъ сильно волнующія человѣка чувства: отчаяніе, жестокія угрызенія совѣсти, порывы чувственности, шумную радость, обыкновенно даже вытекающую изъ чисто животнаго ощущенія силы и здоровья, того, что французы называютъ: la joie de vivre.

Колоритъ Штука—темный, красочный, рѣзкій, но, несмотря на это, красивый и чисто декоративный, безъ всякаго желанія вызвать иллюзію природы.

Не обладая глубиной Бёклина, Штукъ превосходитъ его мастерствомъ формы. Самыя примитивныя чувства, даже необузданная животная страсть—выражаются у этого поклонника Пана удивительно красиво, воскрешая передъ нами чувственно прекрасный міръ Эллады.

Желаніе полнѣе обнять и выразить форму заставляетъ Штука часто браться за скульптуру, въ которой онъ проявляетъ себя первоклассным мастеромъ. Его „Атлетъ", бронзовая „Амазонка", и граціозная, полная движенія „Танцовщица" —одни изъ лучшихъ произведеній скульптуры XIX в.

Клингеръ (Max Klinger)—живописецъ, граверъ и скульпторъ. Это настоящій нѣмецъ, глубокомысленный, разсудочный, но иногда производящій впечатлѣніе силой выраженія, несмотря на сочиненность сюжета. Клингеръ великолѣпный иллюстраторъ. Какъ скульпторъ, онъ извѣстенъ своимъ полихромнымъ замысловатымъ памятникомъ Бетховену.

Значеніе Клингера надо считать пока спорнымъ. Рядомъ со страстными поклонниками среди соотечественниковъ раздаются голоса, отрицающіе художника Клингера и видящіе въ немъ только остроумнаго мыслителя.

Гансъ Тома родился и молодость провелъ въ провинціи, окруженный деревенской природой, поздно сталъ учиться и не пріобрѣлъ блестящей техники. Онъ пишетъ робко, наивно, но искренно. Въ его небольшихъ картинахъ, со спокойными красками и робкой техникой, сказывается поэтъ и мечтатель и искренній тихій человѣкъ, житель провинціи съ нѣсколько провинціальными, чисто-нѣмецкими вкусами, несмотря на часто присутствующія въ его картинахъ миѳическія существа сатировъ, тритоновъ и т. п.

Фрицъ фонъ Уде (род. 1846 г.) по техникѣ реалистъ, но извѣстенъ рядомъ библейскикъ картинъ, гдѣ идеальнаго Христа окружаютъ современные нѣмцы. Картины очень сильны по глубинѣ выраженнаго чувства. Въ послѣднее время Уде все чаще увлекается реальнымъ plein-air'омъ.

Печать идеализма лежитъ и на такихъ художникахъ, какъ портретистъ Шустеръ Вольданъ и пейзажистъ Лейстиковъ. Этотъ послѣдній то является полуфантастомъ въ своихъ пейзажахъ, то крайне стилизуетъ реальные мотивы природы, напоминая картины японскихъ пейзажистовъ.

Перечисленные мастера, конечно, не исчерпываютъ всѣхъ представителей нѣмецкаго идеализма, и можно бы привести еще рядъ именъ.

Идеалисты во Франціи.

Неоидеалистическое теченіе, проявленіе котораго я вамъ указалъ въ Англіи и Германіи, съ такой же силой появляется и во Франціи. Родоначальникомъ идеализма тамъ считаютъ обыкновенно Густава Моро. Это человѣкъ, работавшій въ уединеніи и никому непонятный въ свое время. Когда французское искусство вело борьбу за освобожденіе отъ гнета классиковъ, когда передовые художники наперерывъ старались какъ можно ближе „подойти къ природѣ", Моро работалъ надъ картинами съ античными сюжетами, умышленно отдаляясь отъ природы и современной жизни. Онъ весь жилъ въ прошедшихъ вѣкахъ, его привлекали античные и восточные миѳы и костюмы.

Онъ писалъ странныя неподвижныя фигуры, въ застывшихъ позахъ, часто въ античныхъ костюмахъ, но увѣшанныхъ всевозможными украшеніями. У этого болѣзненнаго человѣка была ка-

кая-то особенная любовь къ украшеніямъ и драгоцѣннымъ камнямъ.

Когда большинство художниковъ увлекалось драматичными, реально написанными сценами съ сильнымъ движеніемъ, эти тихія картины безъ движенія и вовсе не напоминающія природу, казались остатками классицизма. И только послѣ возрожденія идеализма въ нихъ нашли поэзію, красоту, одухотворенность, и Моро теперь въ большой модѣ.

Величайшимъ представителемъ идеализма во Франціи мы считаемъ неподражаемаго Пювиса де Шаванна (1824—1898 г.). Значаніе Пювиса де Шаванна двоякое. Онъ великъ какъ фантастъ, идеалистъ и какъ замѣчательный декораторъ.

Въ основѣ каждаго произведенія Пювиса лежитъ какая-нибудь отвлеченная идея или опредѣленное настроеніе, которымъ и озаглавлена картина. Чувства же, связанныя съ основнымъ настроеніемъ картины, вызываются въ зрителѣ самыми простыми средствами. Картина озаглавленная „Vision antique“, переноситъ насъ въ античный міръ, но не въ опредѣленную эпоху и мѣсто; передъ нами сразу встаетъ соединенная воедино вся поэзія жизни античнаго міра (рис. 118, таб. XX).

Зима Пювиса — не зимняя сцена, а широко и ясно обобщенная поэзія зимнихъ настроеній.

Всѣ картины де Шаванна — крайнія обобщенія, глубокій, величайшій синтезъ: широкія простыя линіи пейзажа, обобщенные контуры фигуръ, простыя, плавныя движенія! Все лишнее, несущественнне, не вносящее поэзіи въ жизнь, отброшено.

Краски Пювиса де Шаванна спокойныя, мягкія, приближающіяся къ стариннымъ фрескамъ — обаятельны въ своихъ гармоніяхъ, и половина настроенія картинъ выражена именно ихъ колоритомъ.

Большая часть произведеній Шаванна—стѣнныя панно. Изъ сравнительно немногихъ его станковыхъ картинъ, я не могу не

упомянуть находящагося въ Люксембургскомъ музеѣ „Le pauvre pêcheur“, картины захватывающей по своему настроенію тихой грусти.

Какъ декораторъ, Пювисъ совершенно обновилъ живопись.

Если вы войдете въ Парижѣ въ зданіе Пантеона и послѣ стѣнъ, расписанныхъ другими художниками, остановитесь передъ картинами Пювиса, вамъ всѣ другія покажутся въ зданіи лишними, мѣшающими общему впечатлѣнію. Становится жаль, что не все зданіе расписано однимъ Пювисомъ де Шаванномъ.

Это умѣнье приспособить живопись къ тому мѣсту, гдѣ она находится, согласовать ее съ идеей, назначеніемъ, архитектурой зданія и обличаетъ въ Пювисѣ де Шаваннѣ необыкновеннаго декоратора. Всѣ стѣнныя картины до сихъ поръ были слишкомъ подробны, содержаніе ихъ требовало разглядыванія картины, проходя мимо, сразу вы не понимали сюжета и не получали впечатлѣнія. Картины Пювиса своими простыми линіями и крайней обобщенностью вызываютъ впечатлѣніе сразу, охватываютъ васъ прежде, чѣмъ вы начнете разсматривать картину. Тутъ нѣтъ сложнаго сюжета, все понятно при первомъ взглядѣ на картину, и она дѣйствуетъ непосредственно своими линіями и красками, а не сюжетомъ.

Своимъ внѣшнимъ видомъ картины Пювиса де Шаванна связаны съ общимъ колоритомъ зданія и не дѣлаютъ дыръ въ стѣнѣ: онѣ плоски и не нарушаютъ формъ архитектуры, въ этомъ отношеніи напоминая знаменитыя фрески великаго декоратора Джіотто.

Всю молодость и зрѣлые годы Пювисъ де Шаваннъ проводитъ подъ градомъ насмѣшекъ толпы и только подъ старость завоевываетъ признаніе.

Тогда французское правительство и муниципалитеты Парижа

и другихъ городовъ поручаютъ Пювису де Шаванну декорированіе стѣнъ общественныхъ зданій. Имъ расписаны, кромѣ Пантеона, залы Сорбонны, Парижскаго Hôtel de ville, стѣны музеевъ Амьена, Марселя, Ліона, Пуатье и др.

По стопамъ Пювиса де Шаванна идутъ и другіе художники-идеалисты. Но идеалистическое движеніе не останавливаетъ дальнѣйшихъ шаговъ натурализма. Оба направленія до нашихъ дней развиваются рядомъ, собирая вокругъ себя все новыя силы.

Направленіе живописи послѣднихъ лѣтъ.

Теперь мы разобрали всѣ крупныя теченія XIX вѣка, освободившія искусство отъ его сна, продажности, мелочности, мѣщанскаго направленія, отъ подчиненной роли, которую оно играло у литературы, политики, науки. Конецъ вѣка даетъ возможность лучшимъ представителямъ искусства подняться до громадной высоты и, сбросивъ съ себя роль подражателей стать свободными творцами, могущими смѣло поставить свои творенія рядомъ съ величайшими произведеніями геніевъ искусства прежнихъ вѣковъ.

Я позволю себѣ пройти мимо болѣе мелкія попытки повести искусство по новой дорогѣ, попытки, благодаря своей безпочвенности или ошибочности теоретическихъ выводовъ, положенныхъ въ основу ученія, не увѣнчавшіяся полнымъ успѣхомъ, собравшія вокругъ себя только небольшія кружки адептовъ и не повліявшія на общій ходъ исторіи искусства.

Я уже упомянулъ о неоимпрессіонистахъ съ ихъ теоріей цвѣтныхъ точекъ, доведенной до педантизма. Идеалисты выдѣлили изъ своей среды тоже крайнюю группу, которая подъ

девизомъ „Rose-croix“ устроила такую шумную, доходящую до скандала, рекламу новому теченію.

Всѣ эти „крайнія“ теченія, если они только — плодъ искренняго увлеченія и добросовѣстнаго исканія, вносятъ свою крупицу въ сокровищницу искусства, они не даютъ твердо основаться рутинѣ, напоминаютъ, что всякая остановка на пути исканій въ искусствѣ, всякая попытка создать незыблемыя правила для него — синонимы поворота назадъ, дряхлости, упадка. Жаль только, когда эти освѣжающія крайнія теченія начинаютъ предъявлять сами претензію непогрѣшности и незыблемости своего ученія и огульно отрицать все, что не причисляетъ себя къ ихъ лагерю. Такимъ отношеніемъ они хотятъ отнять у искусства самое дорогое условіе его процвѣтанія — свободу.

Именно на широкомъ признаніи свободы творить по своему выбору, по своему желанію, подчиняясь только своему вкусу и пониманію, стараясь выражать свои личныя идеалы, свое субъективное отношеніе къ окружающему міру и зиждется самая распространенная въ послѣднее время теорія индивидуализма въ искусствѣ.

Нѣкогда искусство разбивалось на замкнутыя школы по городамъ, затѣмъ по національностямъ, далѣе на группы по убѣжденіямъ: появились классики, романтики, реалисты, натуралисты, идеалисты, символисты и т. д. Но уже и это дѣленіе утрачивается, и каждый художникъ стремится самъ представить своей личностью отдѣльное направленіе, какъ можно полнѣе обособленное отъ окружающихъ. Цѣлью творчества все болѣе является выраженіе личности творца. Эта, пожалуй, безспорная теорія, въ сущности, есть только констатированіе факта, а не планъ новаго направленія для искусства. Мы и въ старыхъ мастерахъ любили больше всего выраженіе геніальной личности авторовъ произведеній.

Но и эта теорія часто доводится до абсурда.

Такова попытка вполнѣ выдѣлить свое я, отмежевавъ его отъ всего, что обще всѣмъ людямъ, то-есть сознательно сдѣлаться никому непонятнымъ, кромѣ своего двойника, если такой найдется. Великіе художники (Гомеръ, Пракситель, Шекспиръ) дороги намъ какъ разъ своей общечеловѣчностью.

Не менѣе безплодна попытка одному создать шедевръ, откинувъ и школу и традиціи. Все великое создано работой многихъ поколѣній. Всякій шедевръ подготовляется вѣками. Отказъ отъ пріобрѣтеній прошлаго, отъ традицій, есть возвращеніе къ первобытной дикости.

Мы этого и хотимъ,—говорятъ адепты этого ученія.—Мы хотимъ вернуться къ наивности дикихъ и дѣтей.—Но вы не можете этого послѣдняго сдѣлать,—отвѣтимъ мы имъ.—Вы не въ силахъ сбросить съ себя балластъ наслѣдственности и воспитанія, вы можете уподобиться дикимъ по невѣжеству, но не можете пріобрѣсти ихъ наивности.

Вы не дѣти, а старики, не здоровыя животныя, какъ обитатели Сандвичевыхъ острововъ, а больные неврастеники.

У дикаря впереди прогрессъ, путь къ культурѣ, передъ вами — призракъ вырожденія.

Но, устранивъ эти крайнія толкованія, мы можемъ признать теорію индивидуализма въ искусствѣ наиболѣе отвѣчающей современнымъ потребностямъ. Вся обстановка, въ которой приходится работать современному художнику, возможность легко знакомиться со всѣми теченіями искусства, изъ какого бы отдаленнаго угла онѣ ни исходили, обиліе школъ искусства и музеевъ, позволяющихъ всякому художнику избрать себѣ свободно учителя любой страны и эпохи,—все это даетъ возможность художникамъ, работающимъ рядомъ, въ томъ же городѣ, выработать себѣ совершенно самостоятельныя и непохожія другъ на друга манеры и направленія, и дѣлаетъ искусство послѣднихъ дней небывало разнообразнымъ.

Во главѣ искусства идетъ все еще Франція. Быть признанными въ Парижѣ жаждутъ художники всѣхъ странъ. Франція даетъ самое большое число отдѣльныхъ большихъ талантовъ.

Мы и разберемъ сейчасъ нѣсколько большихъ художниковъ французовъ, которыхъ нельзя было цѣликомъ отнести ни къ одной изъ группъ, нами разобранныхъ.

Бенаръ — одинъ изъ величайшихъ живописцевъ современности. Его нельзя назвать ни портретистомъ, ни пейзажистомъ, ни декораторомъ. Онъ именно — живописецъ. Онъ пишетъ все и во всемъ великій мастеръ. Если онъ не очень глубокъ, зато обладаетъ громадной силой чувства, неистощимой фантазіей и даромъ поэта. Его знаменитый дамскій портретъ M-me R. J. (рис. 119, таб. XX) не скопированъ въ теченіе многихъ сеансовъ съ неподвижно позирующей, уставшей модели, это творческое, захватывающее своей изумительной красотой произведеніе, полное огня и движенія. Вы слышите шелестъ шелковаго платья, вдыхаете ароматъ духовъ и цвѣтовъ! Такой портретъ по мастерству исполненія могъ бы выйти изъ-подъ кисти одного изъ великихъ портретистовъ XVII вѣка, если бы у Бенара не была передана со всѣмъ ея очарованіемъ женщина конца XIX вѣка, если бы въ каждомъ мазкѣ не сквозила нервная душа современнаго человѣка, если бы на работѣ не отразились всѣ открытія современной живописной техники въ области свѣта и воздуха.

Прекрасны и другіе портреты Бенара: артистки Режанъ, группы дѣтей художника, профильный портретъ его жены.

Не менѣе виртуозны и фантастическія картины Бенара, и его импрессіонистическіе этюды, такіе, какъ находящійся въ Москвѣ, въ коллекціи М. А. Морозова подъ названіемъ „Féerie intime“, и огромныя декоративныя панно, которыми художникъ

украсилъ стѣны залы Ecole de Pharmacie въ Парижѣ. Въ этихъ новыхъ декораціяхъ нѣтъ вовсе ни аллегорій, ни античныхъ фигуръ, нѣтъ ни Джіотто ни Тьеполо.

Совсѣмъ не похожъ на этого блестящаго мастера К а р ь е р ъ.

Это, напротивъ, живописецъ безъ всякаго наружнаго блеска, не увлекающійся переливами красокъ. Его картины тонутъ въ какомъ-то таинственномъ сумракѣ; точно изъ густого тумана выдѣляются неясныя очертанія фигуръ. Но, посмотрите, какъ глядятъ эти туманные глаза, какъ движутся эти неясныя фигуры. Изъ этого тумана смотрятъ на васъ совершенно живыя лица (рис. 120, таб. XX).

Карьеръ одинъ изъ самыхъ глубокихъ, тонкихъ портретистовъ и знатоковъ человѣческой, особенно дѣтской души.

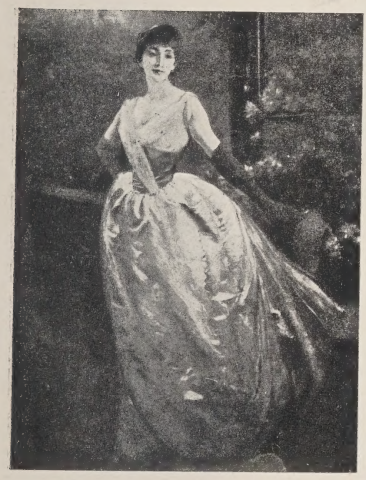
Совсѣмъ другой — портретистъ Б л а н ш ъ: это ловкій живописецъ, доходящій до большой изысканности линій и красокъ, но вовсе не психологъ и въ сущности ничего особенно новаго не вносящій.

Нервный, безпокойный Л а т у ш ъ — уже старикъ, но обладающій необычайнымъ темпераментомъ. Краски его сверкаютъ и искрятся, какъ фейерверкъ. Пишетъ онъ то бурныя процессіи революціонеровъ, то какіе-то полуфантастическіе фонтаны, то лодки съ группами людей, то уголки гостиныхъ, гдѣ, кажется, самый воздухъ пропитанъ страстью и нѣгой. Эти уголки иногда оживлены какой-нибудь горячо цѣлующейся парой.

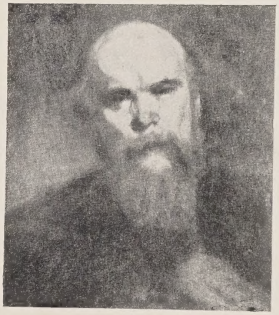
И рядомъ съ этими бурными пламенными сангвиниками работаетъ тихій поэтичный ле-С и д а н е р ъ, мечтательный, полный таинственности художникъ. Онъ пишетъ почти исключительно сумерки, часто съ окнами, отражающими блѣднѣющій закатъ (рис. 121, таб. XX).

Тоже нѣсколько мечтательный, но чувственный А м а н ъ-Ж а н ъ пишетъ женскія фигуры, не то портреты, не то призраки, граціозно и поэтично.

118

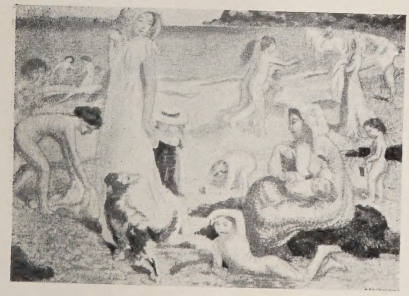


119



120

122



121

118. Пювисъ де Шаваннъ. Vision antique. 119. Бенаръ. Портретъ. 120. Карьеръ. Портретъ Верлена. 121. Ле-Сиданеръ. Букетъ. 122. М. Денисъ. Морской берегъ.

Мартенъ (Henri Martin) одинъ изъ лучшихъ современныхъ декораторовъ. Его первыя картины по сюжетамъ приближались къ Пювису де Шаванну, — тѣ же фантастическіе лѣса, населенные нимфами, видѣніями и призраками. Только вмѣсто широкой живописи Пювиса де Шаванна, вмѣсто его обобщенныхъ, покрытыхъ однимъ тономъ поверхностей и сѣрыхъ тоновъ, у Мартена — живопись по теоріи неоимпрессіонистовъ, изъ цвѣтныхъ точекъ чистыхъ спектральныхъ тоновъ.

Въ послѣднее время Мартенъ сталъ переходить на реальные сюжеты, какъ его великолѣпный триптихъ „Сѣнокосъ", полный движенія съ мастерскимъ рисункомъ фигуръ.

Исключительно, кажется, декоративныя панно пишетъ Менаръ. Онъ нѣсколько однообразенъ, но удивительно красивъ и поэтиченъ. Граціозныя женскія нагія фигуры выдѣляются на фонѣ золотистаго заката. Картина иногда точно вся выкована изъ стараго золота или дорогой бронзы.

Тоже декораторъ, Ривьеръ, извѣстенъ, какъ литографъ, выпустившій массу превосходныхъ декоративныхъ цвѣтныхъ литографій, часто очень напоминающихъ японцевъ.

Морисъ Денисъ—поэтичный и очень красивый въ краскахъ художникъ, но умышленно пренебрегающій формой или придающій ей какую-то архаичность (рис. 122, таб. XX). Похожъ на него и Боннаръ.

Д'Еспанья—тоже весь въ краскахъ при уродливомъ рисункѣ.

Подобную же попытку вернуться къ наивнымъ первобытнымъ формамъ сдѣлалъ Гогенъ. Пресытившись искусствомъ и жизнью Парижа, художникъ этотъ уѣхалъ на острова Таити и много лѣтъ писалъ, вдохновляясь ихъ природой и изображая темно-коричневыхъ людей въ ихъ обстановкѣ подъ тропическимъ солнцемъ. Художникъ старается сдѣлаться наивнымъ въ

пониманіи и формы и красокъ. Но нужно именно быть очень наивнымъ, чтобы не видѣть, что вся эта наивность—напускная, и подъ ней скрывается много учившійся мастеръ-парижанинъ. Но, во всякомъ случаѣ, Гогенъ интересный колористъ. Послѣ утонченныхъ мягкихъ угасающихъ тоновъ американца Уистлера, Сиданера и др. пѣвцовъ сумерекъ и таинственности, эти сверкающія, яркія, откровенныя краски вносятъ новую струю въ пониманіе колорита. Замѣтьте, что въ послѣднее время всѣ находили краски юга грубыми и искали поэтичныхъ сочетаній красокъ сѣвера; Гогенъ опять пишетъ югъ и ослѣпляетъ яркостью колорита. Старикъ Дегазъ плѣнился Гогеномъ, купилъ нѣсколько его вещей, оказавшихъ безспорное вліяніе на краски послѣднихъ работъ Дегаза.

Видите, какое разнообразіе направленій, взглядовъ, задачъ представляютъ и эти нѣсколько названныхъ живописцевъ современной Франціи, каждый годъ выдѣляющей все новыя имена, новыя теоріи искусства, создающей все новыя великія произведенія живописи.

ЛЕКЦІЯ ДВАДЦАТЬ ШЕСТАЯ.

Чтобы кончить обзоръ живописи нашего времени, мы должны еще обратиться въ страны, которыя мы давно оставили, и въ тѣ, куда еще мы совсѣмъ и не заглядывали.

Нидерланды, Италія покинуты нами на порогѣ XVIII вѣка, Испанія въ началѣ XIX. Ничего еще не знаемъ мы объ искусствѣ крайняго сѣвера и востока Европы и объ эстетической дѣятельности заокеанскихъ потомковъ европейцевъ.

Заполненіемъ этихъ пробѣловъ мы займемся сегодня. Исключеніе сдѣлаемъ только для крайняго востока Европы—Россіи. Искусство родины, какъ болѣе намъ близкое, не хотѣлось бы втискивать въ рамки одной-двухъ лекцій, и потому я предлагаю разбору его посвятить отдѣльно курсъ будущаго года.

Такое выдѣленіе искусства Россіи изъ общаго разбора его въ остальной Европѣ — возможно, благодаря тому, что замѣтнаго вліянія на ходъ европейскаго искуссва оно не имѣло.

ГОЛЛАНДІЯ. БЕЛЬГІЯ.

Въ странахъ, гдѣ процвѣтало два вѣка тому назадъ такое блестящее искусство, въ странахъ, гдѣ жилъ и работалъ великій Рубенсъ и его славные ученики, искусство до половины XIX вѣка — въ полномъ застоѣ. На родинѣ Рембрандта,

Гальса, Терборга — такая же грустная картина. Населеніе всей этой полосы сѣверной Европы, точно уставшее отъ такой энергичной эстетической работы, долго ничего интереснаго не даетъ искусству, не принимаетъ никакого участія въ его быстромъ развитіи въ теченіе всего XIX вѣка.

Традиціи своихъ великихъ мастеровъ эти страны забыли или исказили. Голландія долго занимается издѣліемъ вылизанныхъ картинокъ, думая выписываніемъ подробностей превзойти старыхъ голландскихъ мастеровъ. Бельгія же долго тащится въ хвостѣ движенія за французами, подхватывая, главнымъ образомъ, заблужденія искусства, въ родѣ ложноклассицизма Давида или исторической школы Деларош. Этой ложной исторической театральной живописью долго пробавляется бельгійское искусство, создавая громкую, но недолговѣчную славу своимъ художникамъ.

Всеобщее почти признаніе такого псевдо-художника, какъ Вирцъ, указываетъ па низкій уровень искусства и его пониманія въ Бельгіи еще въ 50-хъ годахъ.

Во второй половинѣ вѣка и Голландія и Бельгія подъ вліяніемъ Франціи пробуждаются, и теперь тамъ можно насчитать десятки большихъ живописцевъ, уже не подражателей, а имѣющихъ самостоятельное значеніе, составляющихъ свои національныя школы.

Теперь и Голландія, и вмѣстѣ съ ней Данія, идутъ по стопамъ голландцевъ XVII вѣка, они просто и искренно, вполнѣ реально и правдиво изображаютъ окружающую ихъ жизнь и природу.

Постоянно встрѣчаются скромныя домашнія сцены, родные пейзажи, написанные просто, большею частью въ сѣрыхъ туманныхъ краскахъ, пасущіяся стада, работники въ полѣ и въ мастерскихъ. Много попадается сценъ изъ жизни рыбаковъ и т. п.

Въ Голландіи родился пейзажистъ Іонкиндъ, тонкій колористъ, работавшій въ Парижѣ. Его можно вмѣстѣ съ барбизонцами отнести къ предшественникамъ импрессіонизма.

Но величайшій голландскій художникъ XIX вѣка — Израэльсъ.

Онъ родился въ 1824 году, въ провинціи. Учась въ Парижѣ у разныхъ академиковъ, онъ тамъ не развился въ самобытнаго художника. Только потомъ, уѣхавъ опять въ деревенскую глушь, онъ сталъ писать знакомую и дорогую ему жизнь простыхъ людей, и постепенно изъ него выработался достойный преемникъ великихъ голландцевъ.

Поэтичная обстановка домашняго очага, мирная жизнь крестьянъ и рыбаковъ — нашли въ Израэльсѣ тонкаго истолкователя (рис. 123, таб. XXI). Невзгоды суровой опасной работы прибрежныхъ жителей, морскія бури и ураганы такъ же просто, искренно и съ любовью изображены имъ.

Тѣ же почти мотивы разрабатываетъ молодой еще сравнительно художникъ Бартельсъ. Но у него печать постоянной грусти старика Израэльса замѣняется часто жизнерадостностью молодой здоровой натуры.

Месдагъ — одинъ изъ величайшихъ маринистовъ.

Мотивы, затронутые Израэльсомъ, по частямъ трактуются и другими живописцами Голландіи.

Бельгія, пробудившись отъ своего сна даетъ тончайшихъ живописцевъ, виртуозовъ формы и красокъ, разрабатывающихъ всѣ области живописи.

Вполнѣ заслуженно гордятся бельгійцы своимъ большимъ художникомъ-демократомъ Константиномъ Мёнье.

Скульпторъ Мёнье часто выступаетъ и въ роли живописца и рисовальщика-иллюстратора, всегда на темы изъ

жизни рудокоповъ и фабричныхъ, среди которыхъ онъ самъ жилъ и съ которыми работалъ.

Но вотъ живописцы совсѣмъ другого склада и различныхъ направленій свидѣтельствующіе о громадномъ разнообразіи въ искусствѣ Бельгіи.

Натуралистъ и импрессіонистъ Эмиль Клаусъ — тонкій и колоритный живописецъ солнечнаго свѣта.

Фернандъ Кнопфъ — символистъ.

Грассе, Креспенъ и нѣкоторые другіе — мастерскіе декораторы, знаменитые своими цвѣтными эстампами и плакатами.

Совсѣмъ въ другомъ родѣ — Фелисьенъ Ропсъ, уже нѣсколько болѣзненный представитель fin de siècle.

Ропсъ извѣстенъ, какъ одинъ изъ тончайшихъ рисовальщиковъ. Темой его рисунковъ почти всегда служитъ женщина, въ которой Ропса привлекаетъ ея чувственная сторона. Но онъ вовсе не похожъ на такихъ пѣвцовъ чувственности, какъ Рубенсъ, Іордансъ, какъ нѣмецъ Штукъ, или античные мастера, изображавшіе такъ откровено разныя вакхическія сцены. Всѣ эти названные мною художники красиво и здорово живутъ и любятъ. Видъ прекрасной женщины вызываетъ въ нихъ наслажденіе, которымъ они спѣшатъ подѣлиться со зрителемъ. Ропсу женщина не даетъ покоя; образъ упругаго, волнующагося женскаго тѣла все время, какъ призракъ, стоитъ передъ нимъ; карандашъ его постоянно чертитъ соблазнительный контуръ женскаго торса и стройныхъ ногъ. Но не наслажденіе, а нестерпимое страданіе вызываетъ въ художникѣ воплощеніе этого мучающаго его призрака. Это страданіе передается и зрителю. Эти рисунки не вносятъ въ душу успокоенія, подобно произведеніямъ античнаго здороваго искусства; они волнуютъ, мучатъ и вмѣстѣ съ чувствомъ эстетическаго удовольствія порождаютъ чувство острой душевной боли.

Ропсъ рисуетъ молящагося монаха, старающагося сосредоточиться на чистыхъ отвлеченныхъ мысляхъ у подножія Распятія и вдругъ видящаго, что на крестѣ, вмѣсто распятаго Христа, трепещетъ роскошное женское тѣло, и ласково и нагло улыбается вызывающее молодое женское лицо. Мужчина, же на рисункѣ Ропса, обнявшій женщину, съ ужасомъ видитъ, что вмѣсто красиваго лица передъ нимъ голый черепъ, и черезъ покровы одежды и тѣла сквозитъ отвратительный трупъ.

Не любовь, а обманъ, продажность, звѣрство играютъ на лицахъ женщинъ, которыхъ рисуетъ Ропсъ. Страшно становится жить, хочется уйти отъ людей, когда посмотришь рядъ рисунковъ этого страннаго и страшнаго художника, и вмѣстѣ съ тѣмъ опять тянетъ смотрѣть на нихъ.

Среди массы рисунковъ, литографій и офортовъ Ропса попадаются полные глубокаго трагизма, какъ тотъ рисунокъ, гдѣ пожилая женщина выставила на продажу тѣло своей дѣвочки подростка. Выраженіе стыда и ужаса на лицѣ этого полуребенка выражено съ громадной силой.

ИТАЛІЯ.

Современная Италія до сихъ поръ все еще не можетъ окончательно стряхнуть съ себя усталости, поразившей ее послѣ пережитой ею эпохи Возрожденія.

Въ Италіи и сейчасъ — масса художниковъ. Надо отдать имъ справедливость, они не ложноклассики и не поддѣлываются подъ своихъ великихъ предковъ (кромѣ скульпторовъ). Они всѣ хотятъ быть современными, но всѣ — мало оригинальны и представляютъ изъ себя въ большинствѣ эклектиковъ французской, испанской и другихъ сосѣднихъ школъ.

Въ Неаполѣ недавно умеръ Доменико Морелли (род.

1826 г.), пользовавшійся большой извѣстностью. Онъ оставилъ рядъ хорошихъ картинъ, серьезно и художественно исполненныхъ, но ничего не вносящихъ новаго въ исторію искусства.

Вокругъ него работали и продолжаютъ работать разные Винеа, Конти и т. п. ловкіе, цвѣтистые иллюстраторы въ краскахъ и фабриканты законченныхъ живописныхъ бездѣлушекъ, а такіе фальшивые художники, какъ Блазъ, со своими чистенькими и пикантными прачками вызываютъ восторгъ мѣщанской толпы.

Но рядомъ съ этими угодниками публики теперь работаютъ такіе правдивые живописцы, какъ пейзажистъ Фраджіокомо, послѣдователь импрессіонистовъ, или жанристъ Сороллa и Бастида, достойные представители современной живописи.

Бойкій, характерный, мѣтко схватывающій сходство и движеніе модели, полный жизни, портретистъ Больдини, больше, чѣмъ на родинѣ, жилъ и работалъ въ Парижѣ и тамъ пользуется заслуженной извѣстностью.

Особнякомъ отъ всей итальянской школы стоитъ одинъ изъ самыхъ большихъ современныхъ мастеровъ, Сегантини. Онъ большую часть жизни провелъ на высокомъ альпійскомъ плоскогоріи, гдѣ жилъ вдали отъ міра, отшельникомъ въ какой-то хижинѣ и гдѣ работалъ большею частью подъ открытымъ небомъ. Говорятъ, что его холсты съ начатыми картинами такъ и стояли по днямъ и недѣлямъ на мѣстахъ, гдѣ онъ выбралъ себѣ вдохновившій его мотивъ горной природы.

По содержанію картины Сегантини похожи на Милле, но Сегантини большой колористъ, и по живописи его работы поразительны. Онѣ точно вышиты яркими цвѣтными шелками. Ихъ разложенные тона сверкаютъ и искрятся, передавая до иллюзіи блескъ солнечнаго свѣта въ разрѣженномъ прозрачномъ воздухѣ горныхъ высотъ (рис. 124, таб. XXI).

Этотъ пѣвецъ красотъ и настроеній альпійской природы и

123

124

125

126

123. Израэльсъ. Материнскія заботы. 124. Сегантини. Весна въ Альпахъ. 125. Зулоага. Гитана и Андалузка. 126. Цорнъ. Ренанъ (офортъ).

мирной жизни въ этихъ малодоступныхъ уголкахъ, съ ихъ патріархальной жизнью, иногда свои реальныя темы мѣняетъ на символическія, но и въ нихъ видную роль играетъ та же горная природа.

ИСПАНІЯ.

Послѣ великихъ: Рибейры, Веласкеза, Гойи, въ Испаніи долго мы не встрѣчаемъ большихъ художниковъ.

Только около шестидесятыхъ годовъ, когда искусство Испаніи пережило эпохи классицизма, романтизма, академизма, появился со своими произведеніями Марьяно Фортуни (1838—1874). Онъ писалъ живыя, съ натуры, сценки изъ жизни Марокко или жанровыя картины изъ эпохи Рококо. Картинки эти, маленькія и очень тонко исполненныя, близки къ работамъ Мейсонье, но написаны шире и виртуознѣе и залиты блестящими красками.

Подъ конецъ своей короткой жизни (онъ умеръ 36-ти лѣтъ) Фортуни продаетъ свои произведенія за громадныя деньги и живетъ, окруженный роскошью. Онъ долго былъ очень популяренъ, какъ Мейсонье, и такъ же, какъ Мейсонье, его теперь развѣнчали.

Въ самомъ дѣлѣ, отъ картины Фортуни вы не выносите захватывающаго впечатлѣнія, никакого опредѣленнаго чувства или настроенія онъ не прививаетъ. Картины эти — ловкій фокусъ, и внѣшняя красивость — единственное ихъ содержаніе.

Оригиналъ Фортуни „Укротитель змѣй“ имѣется у насъ въ Третьяковской галлереѣ.

Таковы же и послѣдователи Фортуни. Всѣ эти историки, жанристы и живописцы женщинъ, Прадилла, Мадраццо, Козанова и др.— ловкіе, но безсодержательные и бездушные виртуозы, близкіе къ дѣлателямъ картинокъ въ Италіи.

Только въ самое послѣднее время Испанія выдвинула художниковъ, бросившихъ побрякушки и забаву буржуазной публики и пошедшихъ по слѣдамъ Веласказа, Гойи, Мане.

Таковъ Зулоага. Говорятъ, онъ былъ тореадоромъ и, нажившн состояніе, сталъ коллекціонировать картины. Ему удалось найти даже нѣсколько Веласкезовъ и результатомъ ихъ внимательнаго изученія явилось, что онъ самъ сталъ писать.

Картины Зулоага и по содержанію и по формѣ навѣяны Веласкезомъ и Гойей, и штудированія природы въ нихъ меньше, чѣмъ изученія мастеровъ. Живопись Зулоага — черная и не блещетъ виртуозностью кисти; pleiп-air у него совсѣмъ отсутствуетъ; художникъ пишетъ фигуры при комнатномъ свѣтѣ, приписывая на фонѣ условный пейзажъ.

Но по выраженію характера изображаемыхъ лицъ, Зулоага можетъ стать рядомъ съ Мане. Все это живые люди, настоящіе испанцы, переданные непосредственно и субъективно, безъ всякой академической условности и съ громадной красотой (рис. 125, таб. XXI).

Нѣсколько въ томъ же духѣ — Англада, сильный, реальный живописецъ, и Гандара, живущій въ Парижѣ, мастерской салонный портретистъ.

ШВЕЦІЯ.

По своему живому, подвижному характеру, по любви къ путешестіямъ и веселой свѣтской жизни — шведы ближе къ французамъ, чѣмъ къ своимъ ближайшимъ сосѣдямъ,— датчанамъ, голландцамъ, нѣмцамъ. Это сходство характеровъ не можетъ, конечно, не выразиться и въ нѣкоторыхъ сходныхъ чертахъ въ искусствѣ.

Уже въ XVIII вѣкѣ нѣкоторые шведы работали во Франціи

и Германіи и были извѣстными въ Европѣ художниками. Александръ Росленъ считался въ Парижѣ соперникомъ Грёза.

Въ XIX в. Швеція параллельно съ Франціей переживаетъ періоды классицизма, романтизма и борьбу за реализмъ. Въ теченіе всего почти столѣтія шведы подражаютъ французамъ, но подъ конецъ вырабатываютъ рядъ большихъ самостоятельныхъ живописцевъ.

Габоргъ пишетъ еще французскихъ рыбаковъ и не имѣетъ въ себѣ ничего національнаго, но далѣе вы видите, что вмѣстѣ съ разработкой родныхъ мотивовъ вырабатываются и свои пріемы ихъ трактовки.

Лиліефорсъ, удаленный изъ академіи за неспособность, поселился въ деревнѣ и посвятилъ себя изученію и изображенію животныхъ. Онъ большой знатокъ ихъ и оригинальный живописецъ, уже не напоминающій французовъ.

Принцъ Евгеній — очень талантливый пейзажистъ, умѣющій подмѣтить характерныя особенности родного пейзажа.

Оскаръ Бьеркъ напоминаетъ своими жанровыми картинами Либермана.

Карлъ Ларсонъ — очень талантливый, разнообразный, за все берущійся художникъ. Правда, онъ не очень глубокій, но большой виртуозъ и ловкій декораторъ.

Фіестадъ — живописецъ зимы, мастерской рисовальщикъ деревьевъ, покрытыхъ инеемъ, и живописецъ эффектовъ, которые снѣгъ вноситъ въ природу.

Но если не самый большой, то во всякомъ случаѣ самый популярный шведскій художникъ,—Андерсъ Цорнъ. Онъ изъ деревни пріѣхалъ въ Стокгольмъ заниматься скульптурой, которую вскорѣ промѣнялъ на живопись. Въ живописи Цорна и видѣнъ вездѣ скульпторъ, огромный знатокъ формы.

Цорнъ — большой мастеръ, чистокровный натуралистъ, безъ

всякой фантазіи и отвлеченій и совершенный космополитъ. Онъ часто путешествуетъ и живетъ то въ Лондонѣ, то въ Парижѣ, пользуется огромнымъ успѣхомъ и всемірной славой, считаясь однимъ изъ первыхъ въ мірѣ портретистовъ (рис. 126, таб. XXI).

Недавно еще всѣ носились съ этимъ мастеромъ. Но ловкіе портреты, картины и офорты Цорна, поражающіе съ перваго раза необыкновенно шикарнымъ мазкомъ и твердой линіей, нѣсколько пріѣдаются, благодаря мало интересному тону и отсутствію поэзіи.

НОРВЕГІЯ.

Норвежцы похожи на шведовъ, но проще, грубѣе, наивнѣе. Они, большей частью, — трезвые здоровые реалисты. Уступая своимъ сосѣдямъ въ виртуозности, норвежцы часто превосходятъ ихъ искренностью и поэтичностью.

Скредсвикъ передаетъ утонченныя настроенія прекрасной норвежской природы.

Веренскіольдъ самый большой поэтъ изъ норвежцевъ. Онъ пишетъ выразительные жанры и часто выступаетъ въ роли фантаста, удивительно передавая духъ народныхъ сказокъ и легендъ.

За предѣлами Норвегіи наибольшей популярностью пользуется Фрицъ Таулоу — выразительный тонкій пэйзажистъ, особенно знаменитый, какъ живописецъ воды, которую онъ передаетъ своеобразно и до громадной иллюзіи, но притомъ не фотографично.

АМЕРИКА.

У насъ часто говорятъ, что въ практичной, меркантильной и непоэтичной Америкѣ нѣтъ искусства и нѣтъ въ немъ потребности. Такое же мнѣніе еще недавно было у русскихъ объ

нелюбимыхъ ими англичанахъ Оба эти мнѣнія — одинаково ложны и странны.

Въ Америкѣ нѣтъ, правда, исторіи искусства, такъ какъ и исторія-то страны слишкомъ коротка. Не можемъ быть тамъ и національнаго искусства.

Переселившіеся за океанъ англосаксы, устраиваясь на новыхъ мѣстахъ, въ новыхъ условіяхъ не имѣли времени заниматься наукой и искусствомъ. Все это были земледѣльцы, фермеры, по необходимости практичные борцы за свое существованіе.

Только послѣ освобожденія Сѣверо-Американскихъ Штатовъ отъ власти метрополіи, когда жизнь вошла въ колею, явилась потребность и въ искусствѣ.

Конечно, всего проще было купить картины въ Европѣ и выписать оттуда художниковъ. Такъ, собственно, и было сдѣлано. Откуда же тутъ взяться національному искусству?

Но пересаживая къ себѣ чужое, живые, подвижные, талантливые и здоровые янки не только скоро и вполнѣ усваиваютъ всѣ новыя теченія европейскаго искусства, но часто превосходятъ европейцевъ виртуозностью исполненія, да не уступаютъ имъ и по содержанію.

Итакъ, въ Америкѣ нѣтъ еще національной школы (такъ какъ нѣтъ національной исторіи), но есть замѣчательные художники. Вы найдете тамъ и портретистовъ и жанристовъ и пейзажистовъ, зато, нѣтъ въ Америкѣ академиковъ.

Характерно, что американскіе художники часто живутъ и работаютъ не на родинѣ. Это указываетъ, можетъ быть, на то, что американское общество еще не довольно подготовлено, чтобы достойно оцѣнить своихъ великихъ людей. Не имѣя охоты переживать то, что пережили у себя на родинѣ импрессіонисты и другіе новаторы, они уѣзжаютъ работать туда, гдѣ ихъ скорѣе поймутъ и лучше оцѣнятъ. Часто уѣзжаютъ аме-

риканцы и учиться въ Европу, не будучи связаны съ родной школой никакими традиціями и выбирая мѣста, гдѣ лучше учатъ. Отсутствіе же національной окраски бываетъ причиной того, что американцы невѣроятно легко ассимилируются съ духомъ народа, среди котораго живутъ и работаютъ. Мельхерсъ, Хичкокъ — совершенные голландцы. Пирсъ, Даннатъ, Горрисонъ, — этотъ изумительный виртуозъ живописи, — настоящіе французы. Портретистъ Александеръ и живетъ постоянно въ Парижѣ, гдѣ поражаетъ своими широко написанными, декоративными портретами.

А величайшій живописецъ Америки, знаменитый Сарджентъ (род. 1856), — по виртуозности кисти онъ опасный соперникъ Бенара, по аристократизму и тонкости вкуса — настоящій англичанинъ, достойнѣйшій преемникъ великихъ англійскихъ портретистовъ (рис. 127, таб. XXII).

Но не только первоклассными мастерами, оспаривающими первыя мѣста у величайшихъ живописцевъ міра, можетъ гордиться Америка; есть имена американскихъ художниковъ, имѣющихъ право назваться новаторами и піонерами новыхъ теченій въ міровомъ искусствѣ.

Такую славу заслужилъ Макъ Нейль Уистлеръ (Whistler). Родился онъ въ Америкѣ, а дѣтство провелъ въ Россіи, гдѣ отецъ его инженеръ, работалъ при постройкѣ Николаевской желѣзной дороги. Послѣ смерти отца Уистлеръ возвращается на родину и поступаетъ въ военную школу, но вскорѣ, почувствовавъ влеченіе къ живописи, уѣзжаетъ учиться въ Парижъ. Тамъ онъ сходится съ импрессіонистами и примыкающими къ нимъ художниками и выставляетъ вмѣстѣ съ ними. Въ Салонъ первыя произведенія Уистлера не принимались. Его весь бѣлый портретъ (задача была въ сочетаніи тоновъ бѣлаго платья съ бѣлымъ же фономъ) стоялъ въ группѣ отверженныхъ и возбуждалъ насмѣшки парижанъ.

Этотъ портретъ намѣчаетъ и дальнѣйшій путь художника. Портретъ матери художника уже носилъ названіе: „Portrait de ma mère, arangement en noir et gris“. Тутъ уже мастеръ самъ указывалъ, что основа его картины — гармонія красокъ; не сюжетъ и даже не форма, а именно тонъ и краски. Названіе намѣчаетъ основной аккордъ, на которомъ построена вся красочная симфонія картины.

Далѣе слѣдовали портреты: „Сѣрое и розовое“ (рис. 128, таб. XXII), пэйзажи: „Голубое и золото“, „Желтое и сѣрое“ и т. д.

Уистлеромъ разработанъ цѣлый рядъ тончайшихъ красочныхъ гармоній природы, особенно нѣжныхъ сумеречныхъ. Этотъ прекрасный рисовальщикъ, о чемъ свидѣтельствуютъ его удивительные офорты, въ живописи упрощаетъ форму до нельзя, сводя иногда пэйзажъ весь къ нѣсколькимъ тонко сгармонированнымъ мазкамъ.

Творчество Уистлера — полная противоположность требованіямъ, предъявляемымъ искусству прерафаэлитами, и ихъ пророкъ Рёскинъ настолько рѣзко и несдержанно отозвался о работахъ Уистлера, что послѣдній привлекъ критика къ судебной отвѣтственности и выигралъ процессъ.

Мягкія сѣрыя гармоніи Уистлера очаровали ряды художниковъ и вызываютъ и сейчасъ безконечное число подражаній.

Но, кажется, еще болѣе подражателей имѣетъ совсѣмъ другого склада американскій художникъ — Обри Берслей. Уже по портрету его видно, что это, какъ говорятъ, не жилецъ на свѣтѣ. Но въ этомъ больномъ тѣлѣ жилъ великій духъ — огромный талантъ и неистощимая энергія. Этотъ человѣкъ, едва дотянувшій до 27-ми лѣтъ, успѣлъ на основаніи упорнаго изученія природы и искусства родственныхъ ему по духу художниковъ, сперва — прерафаэлитовъ, потомъ — японцевъ и французскихъ рисовальщиковъ XVIII в., создать свой стиль,

въ которомъ онъ и выдерживаетъ свои многочисленные рисунки и иллюстраціи, лишь бѣлымъ и чернымъ, безъ полутоновъ и тушевки, линіей, точками, штрихами и пятномъ выражая тончайшія чувства.

Берслей — колористъ безъ красокъ; на маленькихъ лоскуткахъ бумаги онъ создаетъ огромныя фантастическія декораціи, цѣлый сказочный міръ, необыкновенно полно и ярко очерченныя характеристики.

Его „Мессалина", „Венера", „Саломея", „Сонъ", „Смерть Пьеро", „портретъ Режанъ", „Баллада Шопена (op. 47)" — это все безсмертныя произведенія, шедевры графическаго искусства.

Къ сожалѣнію, дивный стиль Берслея профанируютъ его многочисленные и часто бездарные подражатели, не понимающіе, что не въ штрихахъ и черныхъ заливкахъ, а въ громадномъ талантѣ, глубокомъ умѣ, мастерскомъ рисункѣ и сильномъ чувствѣ — обаяніе произведеній Берслея.

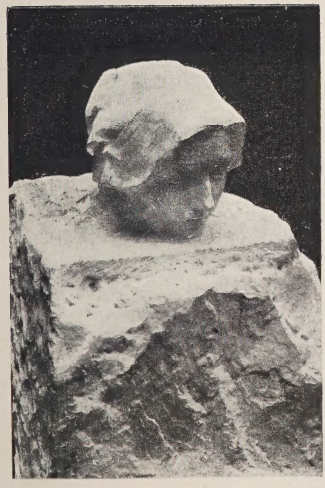
Американцы занимаютъ одно изъ первыхъ мѣстъ и въ области прикладного графическаго искусства. Какія афиши, плакаты, иллюстрированныя изданія издаютъ американцы!

Въ большую заслугу имъ приходится поставить и умѣлое распространеніе искусства въ массы. Это, конечно, разовьетъ и подниметъ народъ до пониманія высокихъ образцовъ искусства.

По сравненію съ расцвѣтомъ ея въ Европѣ и Соединенныхъ Штатахъ С. Америки, живопись, какъ чистое искусство, на всемъ остальномъ пространствѣ земного шара находится въ младенческомъ или упадочномъ состояніи. Китай еще спитъ и его великое искусство, давшее начало японскому, застыло въ повтореніи все тѣхъ же формъ. Японія пережила славу своего

127

128



129

130

127. Сарджентъ. Портретъ. 128. Уистлеръ. Гармонія розоваго и сѣраго. 129. Роденъ. Мысль. Люксембургскій музей. 130. Мёнье. Барельефъ. Люксембургскій музей.

великаго искусства и теперь, зараженная европеизмомъ, пытается сдѣлать конгломератъ изъ соединенія традицій своего родного искусства со всѣми ухищреніями новѣйшихъ теченій европейскаго.

Всѣ страны исповѣдующія Исламъ, этимъ самымъ ученіемъ лишены возможности развивать чистое искусство въ области живописи и пластики. А нѣкогда блестящая архитектура и орнаментика арабовъ, индусовъ и персовъ находятся въ упадкѣ и разложеніи, подъ всепоглощающимъ наплывомъ Европы теряя лучшіе завѣты своего нѣкогда великаго искусства.

Отдѣльные очаги искусства, зарождающіеся въ разныхъ отдаленныхъ отъ Европы мѣстахъ земного шара, представляютъ все только отраженія блеска искусства европейскаго, обѣщая въ будущемъ объединить въ его главныхъ принципахъ искусство всего міра въ одно цѣлое, оставивъ свободу отдѣльнымъ группамъ и лицамъ выражать свои вкусы и взгляды, не подчиняясь узко національнымъ или мѣстнымъ школамъ.

Изъ всѣхъ искусствъ живопись все послѣднее время стоитъ во главѣ. Ея успѣхи затмеваютъ движенія въ области другихъ пластическихъ искусствъ. Да, впрочемъ, эти послѣднія и не могутъ похвастаться особенно блестящимъ развитіемъ въ теченіе большей части XIX вѣка.

Архитектура и прикладное искусство, долго повторяя разные варіанты итальяскаго ренессанса, дали въ началѣ столѣтія интересные образцы въ стилѣ, называемомъ „Empire“. Это уже не ренессансъ, а попытка воскресить стиль древняго Рима (временъ императоровъ). Стиль этотъ, особенно поддерживавшійся Наполеономъ, распространился по всей Европѣ. Въ Москвѣ есть нѣсколько барскихъ особняковъ, выдержанныхъ въ этомъ стилѣ со всей ихъ обстановкой.

Потомъ появляются доходные дома, похожіе на ящики, украшенные деталями въ какомъ угодно стилѣ по прихоти и

средствамъ заказчика, и обстановки съ разными удобствами и безъ всякаго стиля, безъ всякаго участія искусства.

Новые элементы въ архитектуру вноситъ желѣзная конструкція, такъ блестяще развившаяся въ вѣкъ пара и машинъ. Грандіозные, легкіе, прозрачные, какъ кружево, желѣзные мосты, знаменитая Эйфелева башня и стальные двадцатиэтажные американскіе дома — представители желѣзной архитектуры.

Къ концу вѣка все болѣе распространяется стиль moderne, эта попытка создать современный, свой стиль, отвѣчающій запросамъ человѣка конца XIX вѣка. Какъ составныя части въ стиль этотъ вошли между прочимъ простыя строгія линіи англійскаго прикладного искусства, изысканныя кривыя и боязнь симметріи японцевъ. Теперь ищутъ красоты въ самой кривой линіи, пользуясь не только дугой и ея соединеніемъ, но и болѣе сложными кривыми. Этотъ стиль пытается выработать красивыя пропорціи для современнаго зданія, создать свой орнаментъ, пользуясь новыми стилизаціями растенія, животнаго и человѣка.

Скульптура XIX вѣка.

О томъ, насколько низко стояла скульптура въ началѣ вѣка, свидѣтельствуетъ всеобщее поклоненіе такимъ мастерамъ, какъ Канова и Торвальдсенъ. Первый — слащавый и манерный, второй — сухой академикъ ложноклассикъ.

Во Франціи, правда, при постоянно поддерживаемыхъ традиціяхъ школы и врожденномъ вкусѣ французовъ, техника пластики все время стоитъ высоко, и скульпторы постоянно дарятъ общество очень красивыми и искусными по техникѣ произведеніями. Но чувствуется, что съ самой эпохи Возрожденія принципы и задачи скульптуры еще остаются тѣ же:

желаніе подойти поближе къ антикамъ, потягаться съ Микель Анжело, въ умѣньи передать сильныя движенія и экспрессію и въ знаніи анатоміи, создать еще и еще типы идеальной человѣческой красоты.

Живой современный человѣкъ съ его индивидуальными особенностями не интересовалъ скульптора.

Но ученье реалистовъ, окружавшихъ Курбе, проникло и въ студіи скульпторовъ.

И въ этой области первые шаги встрѣтили въ буржуазномъ обществѣ негодованіе. Группа танцующихъ вокругъ Аполлона музъ Карпо, помѣщенная на фасадѣ парижской оперы была облита чернилами какимъ-то идіотомъ, которому эти музы уже слишкомъ напоминали живыхъ женщинъ.

Но уже великолѣпную группу того же Карпо „Страны свѣта", на которой скульпторъ помѣстилъ четырехъ женщинъ различныхъ рассъ, французы приняли благосклоннѣе.

Итакъ, скульптура во Франціи къ концу вѣка тоже возродилась, и современный Парижъ поражаетъ обиліемъ первоклассныхъ произведеній пластики въ своихъ музеяхъ и паркахъ.

Какое очаровательное впечатлѣніе производятъ тонущія въ зелени Люксембургскаго сада: памятникъ Делакруа, работы Далу, и его „группа Силена" заставляющія вспоминать живыя вакхическія сцены Рубенса, или граціозный памятникъ Ватто въ томъ же саду, исполненный Гокье. А работы Фремье, Фальгіера, Бартоломе и др...

Но гордость современной Франціи — скульпторъ Роденъ — маститый старецъ, съ пламеннымъ темпераментомъ, то могучій и порывистый, то граціозный и нѣжный, но всегда полный самого глубокаго чувства, всегда вдохновленный страстнымъ порывомъ (рис. 129, табл. XXII). Не античныхъ мастеровъ, не Микель Анжело, а мощнаго реалиста Донателло продол-

ажетъ Роденъ въ своихъ твореніяхъ. Современный человѣкъ доставляетъ ему матеріалъ для изученія и наблюденія, живой человѣкъ вдохновляетъ его. Но не жанръ эпохи, а общечеловѣческія черты выражены у Родена и сдѣлаютъ его несравненныя произведенія безсмертными.

Въ сосѣдней Бельгіи работаетъ не менѣе великій скульпторъ, Мёнье.

Это — Милле скульптуры. Свои прекрасные, величественные и глубокіе образы Мёнье нашелъ не въ античной миѳологіи и не въ буржуазныхъ салонахъ. Не хорошенькая парижанка и не красавицы модели Рима вдохновили его, а та среда, изъ которой онъ самъ вышелъ, тѣ люди, съ которыми вмѣстѣ онъ страдалъ и работалъ (рис. 130, табл. XXII). Крестьянинъ и особенно рабочій — герои Мёнье. Въ нихъ самихъ, подобно Брюгелю и Милле, онъ находитъ красоту и поэзію, не идеализируя, но и не фотографируя живого человѣка труда, человѣка, которымъ держится міръ и которому принадлежитъ будущее.

Въ другихъ странахъ Европы и въ Соединенныхъ Штатахъ скульптура даетъ не много выдающагося. Въ Англіи она благородна и красива. Въ Италіи — сводится къ рыночному производству поддѣлокъ подъ великихъ итальянцевъ прошлаго. Тамъ еще витаетъ духъ прилизаннаго Кановы.

Въ Германіи уровень пластики удивительно низокъ. За очень немногими исключеніями, многочисленные памятники Берлина и Мюнхена — ремесленныя издѣлія въ академическомъ стилѣ. На нѣмецкихъ выставкахъ отдѣлъ скульптуры поражаетъ бѣдностью.

Едва ли не лучшія произведенія германской пластики принадлежатъ живописцамъ, Штуку (его атлетъ, амазонка, танцовщица) и Клингеру (Бетховенъ).

Отдѣльно стоитъ внѣ школъ и національностей — скуль-

пторъ Трубецкой, русскій по отцу и ничѣмъ не соприкасающійся съ русской школой по духу и воспитанію. Это безспорно одинъ изъ величайшихъ скульпторовъ современности, однимъ штрихомъ и намекомъ выражающій и движенія и экспрессію и красоту линій модели.

Въ заключеніе своего курса я не могу не высказать еще разъ сожалѣнія, что поневолѣ приходилось намъ быть слишкомъ краткими, пропускать такія явленія въ области искусства, которыя имѣли бы захватывающій интересъ, заслуживали серьезнаго изученія.

Это больное мѣсто я стараюсь залѣчить надеждой, что хотя нѣкоторыхъ изъ моихъ слушателей нашъ курсъ заставитъ самихъ обратиться къ болѣе всестороннему, къ болѣе полному изученію — хотя бы нѣкоторыхъ отдѣловъ искусства.

Книгоиздательство В. М. Саблина.

МОСКВА, Петровка, д. Обидиной (ходъ съ Крапивенскаго пер.).
Телефонъ 131-34.

РОБЕРТЪ СИЗЕРАНЪ.
СОВРЕМЕННАЯ АНГЛІЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ.
Роскошное изданіе. Цѣна 2 р. 75 к.

ПОЛНОЕ СОБРАНІЕ СОЧИНЕНІЙ
М. МЕТЕРЛИНКА.
5 томовъ Цѣна 6 руб.

ПОЛНОЕ СОБРАНІЕ СОЧИНЕНІЙ
А. ШНИЦЛЕРА.
6 томовъ. Цѣна 6 р. 50 к.

ПОЛНОЕ СОБРАНІЕ СОЧИНЕНІЙ
СТ. ПШИБЫШЕВСКАГО.
8 томовъ. Роскошное изданіе. Цѣна 13 р. 50 к.

ПОЛНОЕ СОБРАНІЕ СОЧИНЕНІЙ
ОСКАРА УАЙЛЬДА.
4 тома. Цѣна 6 руб.

ПОЛНОЕ СОБРАНІЕ СОЧИНЕНІЙ
КНУТА ГАМСУНА.
10 томовъ. Цѣна 10 руб.

ПОЛНОЕ СОБРАНІЕ СОЧИНЕНІЙ
КАЗИМИРА ТЕТМАЙЕРА.
3 тома. Цѣна 3 р. 25 к.

ПОЛНОЕ СОБРАНІЕ СОЧИНЕНІЙ
АНАТОЛЯ ФРАНСА.
5 томовъ. Цѣна 5 руб.

ПОЛНОЕ СОБРАНІЕ СОЧИНЕНІЙ
ОКТАВА МИРБО.
3 тома Цѣна 3 руб.

Полный каталогъ книгоиздательства, вмѣщающій въ себѣ отдѣлы: Политическій, Научный, Дѣтскихъ книгъ и Художественной литературы — высылается по первому требованію безплатно.

2 руб.

Изданіе В. М. Саблина.
Складъ: Москва, Петровка, домъ Обидиной.
Телефонъ 131-34.